This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

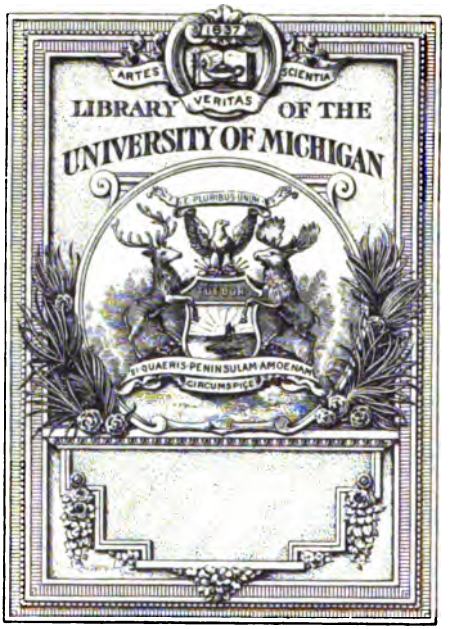
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 468386 DUPL


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

878
P50
R37

Die

klassischen Schriftsteller

des

Altertums

in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen.

Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte.

Erster Band:

Plautus.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Friedrich,
K. R. Hofbuchhändler.
1886.

Plautus.

Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele.

Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte

von

Karl von Reinhardstoettner.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Friedrich,

K. K. Hofbuchhändler.

1886.

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Als ich vor fünf Jahren meine kleine Abhandlung über den Amphitruo des Plautus und seine späteren Bearbeitungen[1]) hinausgegeben und eine Reihe günstiger Besprechungen erzielt, sowie zahlreiche Aufforderungen, die Arbeit fortzusetzen, erfahren hatte, da waren es gerade die wohlwollenden Kritiken im Zusammenhalte mit meinen inzwischen neu gewonnenen Resultaten, die mich in der Absicht bestärkten, die begonnene Arbeit nicht mehr weiter zu führen. Denn konnte der eine oder andere Rezensent mich auf ein Paar übersehene Amphitruobearbeitungen hinweisen, so hatte ich selbst von der Drucklegung des Schriftchens bis zum Erscheinen der Besprechung desselben vielleicht deren dreissig gesammelt, und es schien mir zweifelhaft, was beschämender war, die Hinausgabe oder die Kritik der Arbeit, deren überreiches Material Autor und Rezensent in gleichmässig unvollkommener Weise beherrschten oder, besser gesagt, beherrschen konnten. Aus einzelnen kleineren Versuchen und Programmen, die unendlichen Fleiss und Liebe zur Sache verraten, ersah ich erst recht die Unmöglichkeit meines Vorhabens. Es ist für einen einzelnen Forscher nicht durchführbar, die gesamten Nachahmungen z. B. der plautinischen Lustspiele

[1]) Die plautinischen Lustspiele in späteren Bearbeitungen. I. Amphitruo. Leipzig 1880. (W. Friedrich.) 77. S.

nicht allenfalls bei den Kulturvölkern Europas, sondern nur bei einem einzigen, etwa Italien, nachzuweisen. Sein Versuch muss aus vielen Gründen lückenhaft bleiben.

Diese schon bei dem ersten Stücke gewonnene Erfahrung musste entmutigend wirken; führte sie ja zu der Überzeugung, dass das Werk, ein Nachweis aller Nachahmungen plautinischer Komödien, niemals vollendet werden könne. Wie viele für das Thema wichtige Angaben hat mir nicht systematische Forschung, sondern ein reiner Zufall, oft ein einem andern Buche beigebundenes Büchlein, geliefert! Konnte nun auf Erschöpfung des Werkes nach dieser Seite hin nicht gerechnet werden, so ergab sich doch ein anderer Gesichtspunkt, von dem aus es vielleicht gerechtfertigt erschien, das gesammelte Material als erste Grundlage fernerer Forschungen hinauszugeben — es war die Rücksicht auf die vergleichende Litteraturgeschichte. Hier mochten die zahlreichen Lücken eher verzeihlich erscheinen; handelte es sich ja doch nicht um einen Katalog aller irgendwo einmal erschienenen Plautusnachahmungen, als vielmehr darum, zu zeigen, welche von den Komödien des alten römischen Lustspieldichters hat die Teilnahme der modernen Völker am meisten für sich beansprucht, welches Volk hat sich der Antike am meisten, welches am wenigsten genähert, was ist unter verschiedenen Himmelsstrichen, zu verschiedenen Zeitaltern und unter dem Einflusse verschiedener religiöser, politischer, sozialer Strömungen aus dem gleichen Stücke geworden — kurz: wie hat sich dasselbe Samenkorn unter den einander entgegengesetzten Zonen zu einer mehr oder minder bedeutenden Pflanze entwickeln können? Wie könnte sich die poetische Fähigkeit, das dichterische Gestaltungsvermögen, die sittliche Anschauung einzelner Nationen zutreffender mit einander vergleichen lassen, als wenn allen so zu sagen eine gleiche Aufgabe gestellt ist, deren Bearbeitung ergeben wird, wie die einen

ängstlich am Wortlaute des Originals haften blieben, andere sich mit der Lokalisierung des Stoffes begnügten, wieder andere, die Freiheiten des alten Dichters verabscheuend, sein Stück zu einem Moralexempel zu gestalten suchten, indessen andere gerade hierin ihr Feld fanden und die dem Römer kaum mehr verzeihliche Unmoralität einzelner Vorwürfe in üppigster Form erweiterten; wie die einen sich von der leitenden Hand des Meisters nicht losrangen, während andere, ihm treu zwar im Grossen und Ganzen, Meisterwerke für alle Jahrhunderte schufen, wie Molière mit seinem „Geizigen"?

Diese vergleichende Litteraturgeschichte, auf welche die gleichen Stoffe in ihrer mannigfachen Bearbeitung hinweisen müssen, gestaltet sich zu einem Stück Kulturgeschichte und findet hierin ihre höchste Bedeutung.

Einen derartigen Versuch, den ersten Baustein zu einem solchen, soweit es Plautus betrifft, zu liefern, war mein bescheidenes Ziel. Je mehr ich mich über den Entgang des einen oder andern Stückes trösten musste, und je leichter ich es angesichts des geringen poetischen Wertes so vieler konnte, um so mehr musste ich das Augenmerk auf den Vergleich der bedeutendsten Bearbeitungen richten, stets die vergleichende Absicht vorkehrend. Damit war mir auch die Art der Durchführung vorgezeichnet.

Es handelte sich vorerst darum, ein Bild des plautinischen Stückes zu geben. Das Original musste so genau analysiert werden, dass es dem Nichtkenner der Komödie, ja selbst jenem, der sich mit ihrer Lektüre nicht beschäftigen will, klar vor Augen liegt. Dabei musste vielfach der Wortlaut gegeben werden. Es musste auf einzelne Figuren ein besonderer Nachdruck gelegt werden, und selbst Stücke, die wenig Nachahmung fanden, ein Pseudolus, Stichus u. dgl., mussten vornehmlich in jenen Charakteren nicht kürzer behandelt werden, welche in den späteren Nach-

ahmungen ständig sind, in ihren Kupplern und Parasiten, in ihren grosssprecherischen Soldaten, Pedanten und verschlagenen Sklaven; denn alle diese Gestalten zusammen aus den sämtlichen Stücken sind die ruffiani und arlecchini, die capitani und famigli u. s. w. der späteren Komödie geworden; ihr Gesamtbild ist aus allen jenen Stücken gewonnen, in welchen sie bei Plautus spielen, und darum schien ihre Charakteristik, wo immer sie vorkamen, unentbehrlich.

Nicht anders glaubte ich bei den nachgeahmten Stücken verfahren zu müssen. Schon beim Amphitruo ist gelegentlich bemerkt worden, dass die fremdsprachlichen Zitate fast zu viele seien, während von anderer Seite eine Übersetzung derselben verlangt oder doch als praktisch bezeichnet wurde. Ich habe mir zahlreiche Gutachten erholt und bin, gestützt auf diese und auf eigene Überlegung, meinem alten Grundsatze treu geblieben. Einmal war es des Vergleiches halber unbedingt nötig, besonders in den romanischen Sprachen, den vollen Wortlaut anzuführen, wo er sich mit dem Originale völlig deckte oder wesentlich von demselben unterschied. Ich habe gesucht, die Schlagwörter zunächst zu geben, meist so, dass der Sinn der Rede deutsch vorlag; nur etwa im Französischen habe ich mehr zu zitieren gewagt. Und wenn hin und wieder die Schönheit oder Eigenart einer Stelle ein Paar Verse zu viel veranlasste, so mag dies verzeihlich sein.

Ein anderer Grund aber zwang fast zu reichhaltigeren Zitaten; es war die grosse Seltenheit einzelner angeführter Werke. Wenn die Herbeischaffung eines Buches mit grossen Opfern für mich und mit mancher Belästigung für andere verbunden war, so musste man den einmal gewonnenen Schatz doch so verwerten, dass einem andern die gleiche Mühe erspart bleibt, dass er aus meinen Angaben so viel entnehmen kann, als er zu seinem Zwecke braucht.

Ich habe mit den Angaben meiner Vorgänger die

meiste Zeit verloren. Die seltsamsten Mitteilungen über Nachahmungen plautinischer Lustspiele finden sich hier und dort; mit allem Scharfsinn vermöchte man nicht, wenn man sich mit tausend Opfern das Buch zu verschaffen wusste, eine solche darin aufzuspüren. Darum glaubte ich, gerade bei seltenen Werken, dem Nachfolger den grössten Dienst zu thun, wenn ich ihn, und sei es selbst in breiterer Form, darüber aufkläre, ob und in wie weit eine Nachahmung des Plautus vorliegt, an welcher Stelle dieselbe sich findet, ja sogar unter Umständen die Szene angebe, die man irrtümlicherweise oder mit wenig Berechtigung bisher als eine solche bezeichnet hat. So nur kann er sich selbst ein Urteil über die aufgestellten Behauptungen bilden.

Wenn ich meine Arbeit einen bescheidenen Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte nenne, so liegt hierin zugleich die Entschuldigung stilistischer Mängel. Es wäre leicht gewesen, die einzelnen Stücke ihrem Inhalte nach zu beschreiben, von der Fabel ein abgerundetes Bild zu geben und am Schlusse in langen Worten aus den gegebenen Thatsachen ein Resultat zu ziehen. Das hielt ich diesmal noch nicht für meine Aufgabe. Obwohl es zu mancher Monotonie führen musste, deren Vermeidung einfach unmöglich war, zog ich es vor, jedes analysierte Stück nach Akten und Szenen wiederzugeben. Damit ist auch hinsichtlich der Technik der betreffenden Stücke Plautus gegenüber stets der Vergleich ermöglicht. Diesen zu ziehen, habe ich meist, wenige Worte ausgenommen, dem Leser überlassen; denn es handelte sich in diesem Buche vorerst nur darum, die Bausteine zu weiterem zu sammeln.

Der Erinnerungen sind gelegentlich meines Amphitruo verschiedene geschehen, die auch diesmal unberücksichtigt geblieben sind. Um nur eine herauszugreifen, wurde der Textkritik von einzelnen Rezensenten gedacht. Ich habe nach den besseren mir erreichbaren Ausgaben des Plautus zitiert und dieselben stets genannt. Die Berücksichtigung

der Resultate der neueren Textkritik kann hier niemand fordern; denn es handelt sich ja nur um die ästhetische Seite der plautinischen Komödien. Lagen ja doch den meisten Nachahmern keine kritischen Ausgaben vor, und nahmen sie so manchen Prolog als echt, dessen Unechtheit heute die Wissenschaft anerkennt.

Behörden, Anstalten und Kollegen haben mich während meiner Arbeit zu höchstem Danke verpflichtet. Sie alle zu nennen wäre zu weitläufig. Neben den reichen Schätzen der Münchener Hof- und Staatsbibliothek durfte ich in ausgedehntem Masse die königliche öffentliche Bibliothek in Dresden benützen und verdanke der allseits gerühmten Liebenswürdigkeit des Herrn Oberbibliothekars Dr. Förstemann und des Herrn Bibliothekars Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld die nachhaltigste Unterstützung. Nicht minder unterstützte mich das freundliche Entgegenkommen der kgl. Bibliothek zu Berlin.

Besonderes Verdienst hat sich mein ehemaliger Schüler und nunmehriger Kollege Herr Dr. Karl Trautmann in München um meine Arbeit erworben, der, selbst in der Geschichte des Theaters mit so schönem Erfolge arbeitend, nichts unbeachtet vorübergehen liess, was in einiger Beziehung zu meinem Unternehmen stand.

Möge die Arbeit wenigstens die Teilnahme so vieler bedeutender Kräfte in etwas lohnen!

Villa Lixenried, Herbstferien 1885.

Professor **Dr. Karl von Reinhardstoettner.**

INHALT.

Seite

Vorwort . . . . . V—X

Erster Teil.

Einleitung. Plautus und Terenz und ihr Einfluss auf die späteren Litteraturen . . . . . 1—111

(I. Bedeutung des Altertums für die späteren Litteraturen. Einleitendes. II. Plautus. Terenz. Ansichten der Alten über sie. Anerkennungen des Mittelalters. Terenz dem Plautus gegenüber bevorzugt. Gründe hierfür. Terentius christianus. Fortgesetzte Pflege des Terenz. Beispiele der Aufführung von Komödien des Plautus und Terenz bis in die neueste Zeit. Nachahmungen des klassischen Lustspieles in den Schulkomödien. Bearbeitungen und Nachahmungen des Plautus und Terenz in Italien, in Spanien, in Portugal, in Frankreich, in England, in den Niederlanden, in Dänemark, in Schweden, in Ungarn, in Deutschland. Ständige Figuren aus den alten Dichtern. Der Sklave. Die Soubrette. Der Pädagog. Der Parasit. Der Prahler. Umgestaltung einzelner Komödien. Einfluss des Pönulus. Plautus selber dramatisiert.)

Zweiter Teil.

Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen.

1. Amphitruo . . . . . 115—229

(Der Geta des Vitalis Blesensis. Seine weite Verbreitung. Ins Französische übersetzt von Eustache Deschamps; Italienische Bearbeitung. — Der spanische Amphitruo des Villalobos, des Perez de Oliva. — Amphitryon eines Anonymus von 1554. — D. Santos Diez Gonzalez. D. José de Cañizares. D. Salvador Constanzo. — Camões. José da Silva. — Amphitruo in Ferrara, übersetzt von Pandolfo Collenuccio. — Dolces Il Marito. — Groto Cieco di Hadrias La Calisto. — M. Angelo Buonarroti, Il Natale d' Ercole. — Pariati. — Sellori. — N. Forti-

Seite

guerra. — P. Piareta. — Gasparini Francescos Oper Anfitrione. — Meschinots Übersetzung. — Ch. Feaus Brusquet. — Rotrou. — Sein Lustspiel; sein Ballet. — Benserades Ballet de la Nuit. — Venard de la Jonchère. — Beauchamp. — Raguenet. — Pellegrini. — Molière. — Ein Amphitruo von 1681. — Grétry und Sédaine. — Interlude von Jack Juggler. — Anthony Munday, John a Kent and John a Cumber. — Tomkins Albumazar nach dem Italienischen des della Porta. — John Crownes The country wit. — Ben Jonsons Idee. — Thomas Heywood, the silver age. — Amphitruo in Dresden von englischen Schauspielern [1626] gespielt. — Drydens Lustspiel mit Purcells Musik. — Echard. — Coocke. — Englische Oper Alcmena von Michel Arne und Battishill. — Dr. Hawkesworth. — Wolfahrt Spangenberg. — Johannes Burmeister. — J. G. Schochs Comödia vom Studentenleben. — Historie vom Herkules in Nürnberg 1549. — Amphitruo in Dresden. — Die in Lorbeer verwandelte Daphne. — Juppiter und Alcmena, zwei Opern von 1696 und 1704. — Amphitruo in Tzschimmers Festbericht. — Amphitruo 1716 in Wien nach Lady W. Montagues Bericht. — Falks „Die Uhu". „Amphitruon." — H. v. Kleist. — Amphitruogeschichte im Neuen Blatt.)

Asinaria . . . . . 229—255

(Aufführungen in lateinischer und italienischer Sprache in Rom. — Jakob Lochers ludicrum drama. — A. Beolco Ruzzantes Vaccaria. — Cecchis Il Martello. — Joh. Burmeisters Bearbeitung. — R. Lenz, Das Väterchen.)

3. Aulularia (Querolus) . . . . . 255—324

(Vitalis Blesensis Aulularia [Querolus]. — Gellis La Sporta. — Lorenzinos de' Medici Aridosio. — Paride Ceresara. — Carlo M. Maggi. — Gius. M. Stampa. — Lisimbo Oristoniano Pastor Arcade u. a. Übersetzer. — Lariveys Les Esprits. — S. Chappuzeau, le riche vilain. — Molière, l'Avare. — Congreves Love for love. — Zahlreiche Übersetzungen von Molières Avare. In Deutschland zu Frankfurt 1670; Neuber in Hamburg; Zschocke in Weimar; in Spanien D. M. de Iparraguirre; D. L. F. Colmella; in Dänemark 1722; in Holland Pluismer; in Ungarn Simai; Döbrentey; Kacinczky. — Der Philochrysus des Jesuiten Lejay. — Hoofts Warenar. — Shadwells The Miser und seine französische Übersetzung. — Ben Jonson in The Devil is an Ass. — Wycherlys Geizhals [?] — Steeles The tender Husband. — Henry Fieldings The Miser. — Deutsche Übersetzungen von J. Greff, Zenckfrey, Kayser u. a. — Steffens, der Geldtopf. — R. Lenz, die Aussteuer. [Doppelte Bearbeitung.] — Juan Claudio de la Hoz y Mota, El castigo de la miseria. — B. Sousa Mejia „O avaro". — Angely. — K. v. Holtei. — Goldoni [l'avaro; il geloso avaro; l'avaro fastoso; il vero amico.] — Opern.)

Seite

4. Captivi . . . . . 324—355
(L. Ariosto, I suppositi. — Ihre Nachahmungen im Französischen von Jacques Bourgeois, Jean Pierre de Mesmes, Godard; im Englischen von George Gascoigne. Anklänge in Massingers A new way to pay old debts. — Abbé Voisenon, l'heureuse ressemblance. — G. P. Clerici, I prigionieri. — Rotrou, les Captifs. — P. Duryer. — Jean Roy. — Coste u. a. — Ben Jonson, The case is altered [und The Devil is an Ass]. — Hayneccius. — Lipsius. — Lenzens verlorne „Algierer".)

5. Curculio . . . . . 355—365
(Massinger, A very woman. — Ang. Teod. Villa. — R. Lenz, Die Türkensklavin.)

6. Casina . . . . . 365—390
(G. Berrardo. — Machiavellis Clizia. — Gelli, Lo Errore. — Brunamonti. — Larivey, le laquais. — Dolce, il Ragazzo. — della Porta, la fantesca. — Regnard, les folies amoureuses. — Dominique, la folle raisonnable. — Ben Jonson, Epicoene.)

7. Cistellaria . . . . . 390—400
(Cecchi, gl' Incantesimi. — Lo specchio, Canevas.)

8. Epidikus . . . . . 401—426
(Beolco Ruzzantes Brigella. — Molière, l'Étourdi. — Les fourberies de Scapin. — Riccoboni, les fourberies de Scapin. — W. C. S. Mylius, So prellt man Füchse. — Th. Otway, The cheats of Scapin. — Cailhava, le mariage interrompu. — Th. Middleton, No wit [help] like a woman's. — Echard. — Parmindo. — Alticozzi. — Dacier. — L. G. Cieco di Hadria, l' Emilia. — N. L. Lemercier, Plaute, ou la comédie latine.)

9. Bacchides . . . . . 426—444
(Albrecht von Eybe. — Niccolò Barbieri, l' inavvertito. — Philippe Quinault, l'amant indiscret. — J. Dryden, Sir Martin Mar-all. — Cailhava, le mariage interrompu. — L. Domenichi, Le due cortigiane; französisch von Hierôme d'Avost de La Val.)

10. Mostellaria . . . . . 444—489
(Berrardos Mustellaria. — Ercole Bentivoglio, I fantasmi. — Montfleury, le comédien poète. — Regnard, le retour imprévu. — Gaveaux' Oper. — Th. Heywood, the English traveller. — H. Fielding, the intriguing chamber-maid. — L. Holberg, Huus-Spögelse. — Ariostos Cassaria. — Cecchi, i Sciamiti. — L'Aridosia. — Addissons the drummer. — Destouches, le tambour nocturne; deutsche Ausgaben desselben. — Opern von Paisiello, Schack, Ditters, Grätz u. a. — Destouches, le dissipateur. — Ben Jonson, the Alchemist. — Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla.)

11. Menaechmi . . . . . 490—594
(Anonyme spanische Menechmos, Antwerpen 1555. — Juan de Timoneda. — Calderon, Hombre pobre

Seite

todo es trazas. — Cibber, the double gallant. — Ercole I. — Giov. Falugi. — Gir. Pentio da Lecco. — Anonimo von 1530. — Gli Omodolfi des Niccolò Griffo da Valcapraja. — Bibbienas Calandria. — P. Buonfanti da Bibbiena, Errori incogniti. — Gl' Ingannati von einem Mitgliede der Intronati zu Siena. — Charles Estienne, les Abusez. — G. B. della Porta, l' Olimpia. — Porta, la fantesca. — G. F. Loredano, la Turca. — Calmo, il Travaglia. — J. de Montemayor, La Diana enamorada. — Lope de Rueda, los Engaños. — Medora. — Calderon, la Española en Florencia. — Shakespeare, the twelfth-night, or what you will. — Tugend und Liebesstreit. — Secchi [Secco], Gl' Inganni. — Larivey, les tromperies. — Curzio Gonzago, Gl' inganni. — D. Cornacchini, Gl' Inganni. — Sforza d' Oddi, la Prigione d' amore. — Trissino, I simillimi. — A. Firenzuola, I Lucidi. — Cecchi, la moglie. — Pietro Aretino, Lo Hipocrito. — Commedia dell' arte [Flaminio Scala]: li due vecchi gemelli; li due capitani simili; li finti servi; la gelosa Isabella. — Lelio, la fille crue garçon. — Giancarli Rhodigino, la Cingana. — Porta, i fratelli simili. — Fr. Toretti, gli schiavi gemelli. — G. Pianelli, le due sorelle simili. — Andreini, i duo Lelii simili. — N. Amenta, la somiglianza. — B. d'Azzi, le due Francesche. — Chiesa, i quatro simili. — G. Cenci, gli errori. — G. Gilbert, les intrigues amoureuses. — Goldoni, I due gemelli Veneziani. — Colalto, les trois jumeaux vénitiens; deutsch von Bonin. — Goldonis Zwillinge; deutsch von Heubeln. — Florian, les jumeaux de Bergame mit Musik von Desauguers. — Opern von Tritto, Guglielmi, Niccolini, Gagliardi u. a. — Rotrou, les Ménechmes. — E. Boursault, les Nicandres, ou les menteurs qui ne mentent point. — Eustache le Noble, les deux Arlequins. — P. Biancolelli, les quatre semblables. — Li due Leli u. a. — Regnard, les Ménechmes. — Ihre deutschen Bearbeitungen. — Cailhava, les Ménechmes grecs. — Palissot, Clerval et Cléon, ou les nouveaux Ménechmes. — Picard, Encore des Ménechmes. — Schillers Neffe als Onkel. — Historie of Error 1577. — William Warner. — Shakespeare, Comedy of Errors. — Oper von Bishop. — Farqhvar the twin rivals. — Voltaire, l'enfant prodigue. — Schillers Räuber. — A. v. Eybe. — Hans Sachs. — Jakob Ayrer. — Klingers Zwillinge. — H. Peter Sturz. — Ad. Öhlenschläger, Die Drillingsbrüder.)

12. Miles gloriosus . . . . . 595—680

(Spanischer Anonymus, Antwerpen 1555. — Celio Calcagnini, il soldato millantatore. — L. Dolce, il capitano. — A. Carmeli. — O. Bianchi. — Distichisches Gedicht (Traso). — Matthieu de Vendôme, comoedia de milite glorioso. — Baïf, le Brave. — P. Corneille, l'illusion comique. — Mareschal, le véritable Capitan Matamore; le Railleur. — Cailhava, le tuteur dupé. — Cecchi, il corredo. — Holberg,

Seite

Jacob von Tyboe; deutsch von Detharding. — Holbergs Ulysses von Ithacia und den Ellefte Junii. — Kotzebues Gimpel auf der Messe. — Herzog Heinrich von Braunschweig, Vincentio Ladislao; derselbe metrisch bearbeitet durch Eliam Herlicium Cicensem. — A. Gryphius, Horribilicribrifax. — R. Lenz, der grosspralerische Offizier [die Entführungen]. — S. A. Gock, der grosssprecherische Offizier. — K. F. Mally, der prahlerische Krieger. — Falk im Amphitruo. — Personen des Capitano in verschiedenen Stücken. — Spavento, Mondor, Spezzafer. — Guiseppe Bianchi. — Commedia dell' arte. — Scala, teatro delle fauole rappresentative. — Orazio Vecchi, Anfiparnasso. — Secondo Tarentino, il capitan bizarro. — Andrea Calmo, la Spagnolas. — Cecchi, il Martello, I Rivali. — L. Groto Cieco di Hadria, l' Emilia. — Della Porta, la fantesca, la Trappolaria, Olimpia. — Pietro Aretino, la Talanta. — Vergilio Verucci, il servo astuto. — Fabrizio de' Fornaris, l'Angelica. — Goldoni, l'amante militare; la guerra. — Fr. Andreini, le bravure del Capitano Spavento, zwei Teile; französisch von Jean de Fonteny. — Ballets. — Lope de Rueda, Medora. — Dr. Ant. Ferreira, Bristo. — Joaquim Manoel de Macedo, O fantasma branco. — F. Villon [?], Monologue du Franc Archier de Baignollet. — Odet de Tournebu, Les Contens. — Scarron, les boutades du Capitan Matamore; Jodelet ou le maître valet; le Jodelet duelliste. — S. Cyrano Bergerac, le pedant joué. — Molière, les fourberies de Scapin, l'amour médecin. — La Comédie des Proverbes. — Boyron [Baron], l'homme à bonne fortune, le militaire fanfaron. — Palaprat, le muet. — Destouches, le glorieux. — Interlude Thersytes. — N. Udall, Royster Doyster. — Shakespeare, Falstaff, Pistol, Poins, Parolles, Armado. — W. H. Brömel, Hannibal von Donnersmark, Gideon von Tromberg. — P. Meurice, Falstaff. — A. Vacquerie, le capitaine Parolles. — J. Lilly, Endimion. — Ben Jonson, Every man in his humour; Every man out of his humour; the Poetaster. — Dekkers Captain Tucca. — G. Chapman, May-day. — Beaumont & Fletcher, A king and no king; The custom of the country. — W. Congreve, the old batchelor.)

13. Mercator 680–689
(A. Murphy, the citizen. — Orazio Bianchi, il mercadante. — Cecchi, la Stiava. — Ercole Bottrigaro, il mercadante.)

14. Pseudolus . . . . . 690—714
(Vergilio Verucci, il servo astuto. — Regnard, la sérénade. — S. Gays Oper, Musik von Gail. — Holberg, Diderich Menschenskräk. — Lessing, Justin. — Della Porta, la Trappolaria, l'Olimpia, la Carbonaria. — Ital. Übersetzung von Torelli.)

15. Poenulus . . . . . 714—718
(Aufführungen des Poenulus. — Italienische Übersetzungen von 1520 und 1526. — Ariostos Cassaria.)

Seite

16. Persa . . . . . 719—722
(High life below stairs.)

17. Rudens . . . . . 722—736
(L. Dolce, il ruffiano. — Goldhagens Anthologie. — Leo Lipsius. — Dacier. — Hel. Baletti Riccoboni, le naufrage.)

18. Stichus . . . . . 737—745
(Lessing, Weiber sind Weiber. — Brunamotti, lo Stico.)

19. Trinummus . . . . . 746—767
(Cecchi, la dote. — Alticozzi. — N. Destouches, le trésor caché, le dissipateur. — Andrieux, le trésor. — Ant. le Bret, l'épreuve indiscrette. — Lessing, der Schatz. — Goldhagens Anthologie. — Leo Lipsius und andere Übersetzer.)

20. Truculentus . . . . . 767—776
(R. Lenz, Die Buhlschwester.)

Register . . . . . 777—793

ERSTER TEIL.

(Einleitung. Plautus und Terenz und ihr Einfluss auf die späteren Litteraturen.)

I. Einleitung.

Mit wenigen, aber trefflichen Worten kennzeichnet Benfey[1]) das Verhältnis der Nachwelt zur klassischen Litteratur: „Die Erkenntnis und Aneignung der klassischen Welt ward und blieb bis auf den heutigen Tag ein Hauptbestreben der folgenden Zeiten; wesentlich auf dem Boden der klassischen Bildung hat sich die moderne erhoben; und was sie in ihrer weiteren Entwicklung geleistet hat, verdankt sie zu einem nicht geringen Teil dem Geiste des klassischen Altertums, der sie belebt."

Es ist eine unwiderlegbare Thatsache, dass an den grossen Vorbildern der klassischen Periode Griechenlands und Roms die Nachwelt sich herangebildet hat; und mag sie auch auf die Pflege derselben verhältnismässig viel Zeit, Fleiss und Mühe verwendet haben, der Lohn, den sie daraus zog, war ein unberechenbarer; er stand völlig im richtigen Verhältnisse zu dem aufgewandten Studium.

Vor uns entfaltet sich die Geschichte der Litteraturen Europas. So wie sie heute vor uns liegen, könnten wir uns dieselben ohne den Einfluss des klassischen Altertums nicht denken; zum mindesten müsste ihre ganze Entfaltung, ihr Aufbau, ihre Blüte eine vollständig andere geworden sein, wären sie nicht durch die Antike angeregt, gehoben, gebildet, zu neuen Idealen geleitet worden.

Tief im Abgrunde lagen mehrmals die litterarischen Zustände der Kulturvölker; es schien, als ob ihre poetische Schöpfungskraft erlahmt, der Genius der Dichtkunst verschwunden wäre; da hob ein Blick auf das Altertum eine verfallene Litteratur, und ein neues Schrifttum rankte sich empor an der Stütze der Alten, befruchtet von der nie versiegenden Quelle der Griechen und Römer.

Man kann die klassischen Autoren des Altertums niemals gänzlich erschöpfen. Es keimt in ihnen eine ewig frische Jugend

[1]) Geschichte der Sprachwissenschaft. (München 1869.) S. 207.

und Triebkraft, es quillt ein nie vertrocknender Born stets neuer Anregung aus ihnen; immer wieder bieten sie neue Gesichtspunkte, ohne dass man Neues in sie hineinzulesen bräuchte. P. Albert[1]) sagt in richtiger Weise: „Ils s'imposent à nous, ces grands écrivains, même encore aujourd'hui, dans ce souci accablant des choses matérielles, ils rayonnent, ils échauffent, ils fortifient. De leur commerce on sort plus aguerri, plus droit, plus prêt au sacrifice."

Die glückliche äussere Entwicklung jener Völker, ihr gesundes Verständnis des Realen, das, eben weil es auf voller Wahrheit beruhte, zum Idealen führte, jene durch keine schwärmerische Askese, durch keine grübelnde Intuition gestörte rein menschliche Entfaltung hat in den Schriften der Alten wahre Wunder gethan und auf Jahrtausende gewirkt.

Es hat nicht an solchen gefehlt, welche diese Hingabe an die längst vergangenen Tage der klassischen Zeit mit schelem Auge betrachteten; kühner als je erhebt heute eine feindselige Partei ihr Haupt, die da lehren will, diese Verehrung vor Jahrtausend alten Vorbildern habe die organische, freie Entwicklung neuer, zeitgemässer litterarischer Richtungen beeinträchtigt oder auf falsche Bahnen gelenkt.[2]) Abgesehen von der Unzulässigkeit der Frage, was unter anderen Verhältnissen hätte geschehen können — Geschichte ist ja eben das Geschehene — beweisen gerade jene, welche die klassische Litteratur dafür verantwortlich machen wollen, dass die litterarische Entfaltung einzelner Kulturvölker so und nicht anders sich gestaltete, so z. B. ein anonymer Essai sur la littérature romantique,[3]) ohne es zu wollen, für die hohen

[1]) La littérature française des origines à la fin du XVIe siècle. Paris, Hachet (1875). S. 117.

[2]) So klagt Mercier in seinem Buche über Rousseau (II, 209): „Nous serions bien au dessus de ce que nous sommes, si les productions même des anciens se fussent tout à fait ensevelies sous les ruines de ces empires qui ont disparu. L'imitation arrête les élans du génie."

[3]) Paris (le Normant Père. N. Pichard 1825). Dort heisst es: (S. 72): Si l'Europe alors, dans les développemens progressifs de la pensée et de l'imagination fût restée livrée à ses seuls élémens de culture, si nulle influence étrangère n'en eût modifié l'action, on auroit vu naître partout sur son sol une littérature vraiment nationale, comme celle des anciens et où se seroient retrouvés sans addition et sans mélange tous les traits qui caractérisent sa civilisation. Dès avant le quinzième siècle la France en avoit donné l'exemple. Les poésies de ses Trouvères, ses anciens fabliaux, ses anciens romans de chevalerie y composoient dès lors une littérature basée sur des traditions populaires, sur la peinture des usages nationaux, surtout sur l'esprit galant et militaire du moyen âge. Dénuée sans doute de ce genre de variété et de profondeur que donnent seule l'abondance des lumières et l'habitude de la réflexion elle étoit du moins en parfaite harmonie avec le génie de la nation. Si, corrigeant ses imperfections sans changer son principe, la France fût restée fidèle à ces premiers essais de son talent littéraire,

Verdienste und den segensreichen Einfluss der Kenntnis und Nachahmung der Antike. Wenn in der genannten Abhandlung auf die hohe Entwicklung der Trouvères hingewiesen und die Meinung vertreten wird, dieselben hätten, ohne das Dazwischenkommen der klassischen Litteratur, sich noch weiter verbreitet, so wird verschwiegen, dass die Poesie der Trouvères ihr Ende nicht nur durch das Eintreten gänzlich veränderter sozialer Zustände fand, sondern in sich selber lange schon den Todeskeim trug. Glücklich vielmehr traf es sich, dass nach dem Versinken dieser Dichtungen, welche in den meisten Ländern nur Treibhauspflanzen waren, man sofort an der Antike Muster fand, an welchen man sich zu der so stark misskannten wirklichen Poesie begeistern konnte. Freilich möchte man wünschen, dass die lateinische Sprache auf nicht allzu lange Zeit die Erzeugnisse in der Muttersprache verdrängt hätte; doch aber ist man längst davon abgekommen, jene Perioden, wo sie das Übergewicht hatte, als gänzlich unfruchtbare zu bezeichnen. Man weiss jetzt zu würdigen, wie viel die Litteratur selbst den lateinischen Schulkomödien zu danken hat, und dass sie in einer poetisch ziemlich unproduktiven Zeit, wie solche in der Geschichte aller Litteraturen eintreten, nicht nur die Form und äussere Gestalt des Dramas gefunden, gepflegt und erhalten, sondern auch Gedanken und dichterische Stoffe auf die kommenden Generationen verpflanzt haben.

Der Geistesgang der einzelnen Völker ist durch den Einfluss der klassischen Litteratur nur gefördert, niemals gehemmt worden. Wenn die Dichtkunst des Aristoteles heute noch in den meisten Stücken giltig ist, so mag dies nur

---

elle jouiroit aujourd'hui des avantages trop peu sentis d'une littérature née et perfectionnée sur le sol de la patrie. Mais on entroit alors dans le quinzième siècle, époque à jamais mémorable par cette invention de l'imprimerie qui devoit désormais influer si puissamment sur la civilisation.

(S. 75): Sans doute les ouvrages des anciens se distinguent par des beautés d'un ordre supérieur, et méritent la place que leur ont de tout tems assignée les nations éclairées. Mais ces ouvrages, fruits d'un génie étranger, furent écrits pour le siècle qui les vit naître, ou plutôt sont l'inspiration de ce siècle. Appropriés à l'ordre de choses qui existoit alors, ils en portent l'empreinte et lui durent leurs anciens succès. Si la Grèce entière applaudissoit à ses orateurs ou à ses poëtes, si la représentation de leurs productions y excitoit des transports, dont aucun autre âge n'a reproduit la vivacité c'est que ces productions offroient à la masse de la nation l'image de ses mœurs, de ses sentimens, de ses croyances; c'est qu'elles étoient populaires, dans toute l'étendue de cette expression. Mais en les transportant dans les langues modernes, chez des peuples qui n'avoient presque que le nom d'hommes commun avec ceux de l'antiquité, devoit-on leur accorder autre chose que l'admiration qui est due au génie sous quelque forme qu'il se présente? Et falloit-il citer comme des modèles pratiques, et imposer comme tels à l'imitation des modernes, des productions aussi étrangères à leurs mœurs, à leurs lois et à leur culte?

als ein Beweis ihrer richtigen Vorschriften angesehen werden; und wenn die Werke der alten Künstler und Dichter uns heute noch begeistern, wenn sie zwei Jahrtausende lang zu neuem Schaffen anzuregen vermochten und eine wetteifernde Nachahmung hervorriefen, so zeugt das eben von der ihnen innewohnenden, unverwüstlichen Kraft.

Litterarisch tiefgesunkenen Epochen haben die alten Autoren als Leitstern gedient.[1]) An ihrem Lichtglanze haben sie sich, und war es auch lange nur auf dem Wege der Nachahmung, zu neuem Schaffen herangebildet. Von diesen Nachahmern haben einige nur dadurch Ruhm und Ansehen erlangt, dass sie sich strenge an die grossen Alten hielten. Wahrlich gering war die poetische Kraft eines Pope oder Boileau, dennoch hat der eine seinen hohen Ruhm der strengen Nachahmung der antiken Vorbilder zu danken, indessen der andere, ebenfalls von diesen ausgehend, sich zum „Gesetzgeber des Parnasses" emporschwang.

Wo immer es an selbstschaffenden Geistern fehlte, da hat die Hinneigung zur klassischen Litteratur die Völker vor jenen grauenhaften Undingen bewahrt, von denen jede Litteratur traurige Proben aufzuweisen hat. Sie allein hat die litterarische Lehrzeit der Nationen mit Werken ausgestattet, welche, ob ihnen auch das grosse, selbstschöpfende Moment mangelte, sich doch zu ganz anerkennenswerten Leistungen gestalteten. Wo aber einmal ein bedeutender Genius es verstand, sich die den Alten abgelernte Kunst zu nutze zu machen, da entstanden jene gewaltigen, einzig dastehenden Dichterwerke, welche, wie Shakespeares Comedy of Errors, wie Goethes Iphigenie auf Tauris u. a. nicht bloss mit Stolz ihre antike Abkunft zur Schau tragen, sondern auch die Vorbilder, denen sie entwuchsen und nachstrebten, kühn zu einem Vergleiche herausfordern durften. „Der deutsche Homer von Voss, Goethes Iphigenie, Hermann und Dorothea, Pandora, zweiter Faust, Schillers spätere Dramen sind die Früchte der Verbindung des deutschen Geistes mit dem der Antike .... Nur in der innigsten Verbindung mit der Litteratur des Altertums konnten wir Hingebung und Selbständigkeit mit einander verbinden."[2])

Es atmet für alle Kulturvölker in den antiken Schöpfungen

---

[1]) Mit Recht frägt der Ab. Carlo Denina (Discorso sopra le vicende della letteratura. Venezia 1780. II, 5): Senza gli studj delle lingue antiche e degli autori greci e latini e senza le cognizioni delle antiche storie, che cosa sarebbesi fatto che portasse pregio in questi secoli?

[2]) Max Koch. Über die Beziehungen der englischen Litteratur zur deutschen im XVIII. Jahrhundert. Lpz. 1883. S. 40.

etwas, das sie kosmopolitisch vereint; sind ja Griechisch und Lateinisch Gemeingut aller geworden. Hier liegen die allen gleichmässig zugänglichen grossen Werke, eine Art gemeinsamen Besitztums aller Erdbewohner. Andere gewaltige Schöpfungen der verschiedenen Völker, das prächtige Beówulflied, das grossartige Nibelungenepos sind nur einzelnen zugänglich. Homer ist die poetische heilige Schrift aller Völker, soweit das Griechentum drang, bekannt und geschätzt, und wohin hat sich diese Sprache nicht den Weg gebahnt, von der Rabelais mit soviel Recht sagt „sans laquelle c'est honte qu'une personne se die sçavant?“ [1])

Die Eindrücke der einfachen und doch so erhabenen biblischen Darstellungen verwischen sich niemals wieder. Genau so steht es mit den Erinnerungen des klassischen Altertums. Sowie uns die Erzählungen der heiligen Schriften nie aus dem Gedächtnisse schwinden, so vergessen wir niemals jene einfach naiven Anekdoten, jene trefflichen Aussprüche, deren innersten goldhaltigen Kern weder ihr zwei Jahrtausende zählendes Alter, noch ihre vielfache Abnützung als Gemeinplätze hat irgendwie vermindern können. Sie stehen vor den Augen unseres Geistes wie die gleichaltrigen Fabeln, deren Einfachheit sie unversehrt durch ein Weltalter gebracht hat, und die überall da herabsanken und an Gehalt verloren, wo man glaubte, ihr herkömmliches bescheidenes Kleid irgendwie ändern oder ausschmücken zu können.

„Das Altklassische ist so verwachsen mit unserem ganzen Leben, dass es den Anschein hat, als ob wir es gar nicht entbehren könnten und nur zum Nachteil für uns entbehren würden. Wir würden Gefahr laufen, Rückschritte zu thun, wenn wir mit dem Altertume nicht in steter Verbindung blieben.“ [2])

Im Altertume finden wir die Schatten alle, die uns durch unser ganzes Studium geleiten, die in unserm heutigen Leben noch spielen, auf unsrer dermaligen Szene noch erscheinen. Wir kennen sie alle diese ständigen Figuren, den schlauen Sklaven, der zum „valet“ der französischen Bühne wurde; den geizigen Euklio, der mit seiner Magd schilt, sehen wir wieder in Harpagon, wenn er la Flèche zu Rede stellt, der prahlerische miles gloriosus in seinen mannigfachen Spielarten ruft uns überall, ob er als Falstaff auftritt, ob er uns als Horribilicribrifax ergötzt, die Figuren des Plautus und Terenz vor Augen. Und so begegnen uns aller Orten jene wohlbekannten Freunde der Jugend wieder, welche, ob sie auch unter dem wandelnden Geschmacke verschiedener Jahrhunderte bisweilen ein anderes Gewand angelegt haben, doch immer und überall laut

[1]) Pantagruel. I, 8.
[2]) Teutsche Vierteljahrsschrift. 1843. No. 23. (Bedeutung der Philologie für Europa.)

für ihre Herkunft aus dem klassischen Altertume zeugen. Die erhabenen Gestalten der Tragiker, eine Iphigenie und Antigone, haben fortgelebt in den zahlreichen nachgebornen Dramatikern; die Gestalten des Aristophanes, Plautus, Terenz, selbst wieder älteren nicht mehr bekannten Meistern entnommen, bevölkern heute noch die Szenen unsers Lustspiels. Den Epikern und Lyrikern der Alten sind zahlreiche spätere Schöpfungen entwachsen, und wie anregend wirkten nicht die Historiker! Hat doch Shakespeare, der z. B. Plutarch nur aus der Übersetzung[1]) kannte, sich an ihm zu einer Reihe der grossartigsten Tragödien begeistert, und, was in noch höherem Masse für die rhetorische Kraft dieses Autors spricht, er fand die in demselben eingeflochtenen Reden so wirksam und so gelungen, dass er sie für wertvoll genug hielt, dieselben oft kaum verändert seinen herrlichen Trauerspielen einzuverleiben.

Für das Epos war Jahrhunderte lang die Form in Vergils „Arma uirumque cano" stereotyp gegeben; die Satiriker glaubten, über die Alten nicht hinauskommen zu können. Ihnen nahegerückt zu sein, galt als Vollendung, und es war es auch, wenigstens schon insoferne, als es vor argen Missgriffen schützte und Horazens Wort[2]) zur Wahrheit machte: uirtus est uitium fugere; hätten nur alle Imitatoren auch jenes andere[3])

„In uitium ducit culpae fuga, *si caret arte*"

oft nicht gänzlich ausser Acht gelassen!

Aber nicht bloss die Dichtkunst zehrte von der Antike, auch die Prosaiker haben sich an ihr gebildet, und die hohe Vollendung, die erhabene Stufe geistiger Kraft, zu der sich z. B. unter den Franzosen Montaigne, la Boétie, Rabelais u. v. a. emporgeschwungen haben, ist nichts als eine köstliche Frucht ihrer Hingabe an das klassische Altertum, das heute noch genug der Anregung und Stoff zur Nachbildung bietet.[4])

Es ist in hunderten von Schriften auf die hohe Bedeutung der Antike für die Kultur Europas hingewiesen worden. Ein arger Feind des römischen Militärstaates und der Eroberungskriege hat sich doch einst nur darum für ausgesöhnt mit den Römern erklärt, weil sie der Kanal geworden, durch welchen uns die

---

[1]) North von 1595. Vgl. Four Chapters of North's Plutarch . . . Edited by Prof. Dr. F. A. Leo. London (Trübner).
[2]) Epist. I, 1. 41.
[3]) Epist. II, 3. 31.
[4]) So griff erst unlängst Robert Hamerling in seiner Dichtung Amor u. Psyche zu dem Märchen des Apuleius. — Schon früher hat der Goldesel des Apuleius die Komödie Formicone des Publio Philippo Mantouano (gedr. 1537 in Venedig bei Francesco Bindoni) veranlasst.

künstlerischen und litterarischen Schätze Griechenlands zugeflossen sind. Wieder in hunderten von Schriften ist dargethan worden, wie oft und wie nachhaltig der Humanismus der sinkenden Welt zu Hilfe geeilt ist. Alle dagegen ins Treffen geführten Gründe — und auch an den lächerlichsten fehlte es nicht[1]) — zerfallen in sich selbst.

Der segenspendende Einfluss der klassischen Litteratur auf das gesamte Schrifttum Europas, die üppige Befruchtung, die von ihr ausgehend, selbst auf dürrem Boden verhältnismässig schöne und reiche Saaten reifte, ist nur im allgemeinen, nur in ihren, freilich ohnehin schon greifbaren Hauptzügen, oder da, wo sie Kunstwerke ersten Ranges hervorrief, verfolgt worden. Und doch ist ihre heilbringende Wirkung auch da nicht zu verachten, wo sie einer völligen Stagnierung oder entsetzlichen Missgriffen Einhalt that. Diese zu verfolgen, sei die Aufgabe nachstehender Blätter, und zwar richtet sich unsere Aufmerksamkeit zunächst auf:

I. Plautus.
II. Terentius und Aristophanes.
III. Die griechischen Tragiker: Aischylos, Sophokles, Euripides.
IV. Seneka.
V. Epiker, Elegiker, Lyriker.
VI. Satiriker, Epigrammatisten, Didaktiker, Fabeldichter.
VII. Prosaiker.

Aus einer solchen Darstellung wird sich, woferne sie gelingt, ergeben müssen, dass die klassische Litteratur mehr denn anderthalb Jahrtausende den thätig und stille wirkenden Sauerteig bildet, welcher die geistige Masse der europäischen Kulturvölker durchdringt; es wird sich ergeben müssen, dass nicht nur die grossen, den Alten nachgeahmten Universalwerke von hoher Bedeutung auf diesen wurzeln, sondern dass auch kleinere Dichtungen, ja sogar die zahlreichen Übersetzungen klassischer Werke für die Entwicklung der sprachlichen Fähigkeit, der

[1]) Wie wenn einst in einer Sitzung der französischen Deputiertenkammer (29. Mai 1835. No. 149 u. 150 in le Moniteur universel.) Ms. de Tracy die französische Revolution demselben in die Schuhe schiebt, oder Charles Nodier in seinen Erinnerungen (I, 89) meint, Livius u. Tacitus hätten an der Untergrabung des monarchischen Prinzips in Frankreich grossen Anteil. Vgl. Einige Bemerkungen über die fortdauernde Abhängigkeit unserer Bildung von der klassischen Gelehrsamkeit. (Maximilianstag 1825, gelesen in der bair. Akad. d. W. zu München) von Friedrich Roth. (16 S.)

dichterischen Anlage einer Nation von ungeahntem Werte sind.[1]) Es wird sich ergeben müssen, dass der Einfluss, den Lotheissen[2]) den Klassikern für eine gewisse Periode der französischen Litteratur (1600—1636) zuschreibt, auf alle Völker und Zeitabschnitte sich gleichmässig erstreckt, so dass es sich für alle Jahrhunderte als giltig erweist, was er von jener Epoche schreibt: „Der Einfluss der altklassischen Litteratur ist kaum abzumessen. Er formte die Sinnesart der Menschen und ihr ästhetisches Gefühl um, wobei anfangs eine gewisse Verwirrung nicht immer vermieden werden konnte; er machte sich nicht minder in der Ausbildung der Sprache, in der Weiterentwicklung der Litteratur fühlbar.

Die Versuche, die Werke der Alten zu übersetzen, machten die Unbeholfenheit der Muttersprache klar; aber sie ermunterten auch, derselben grössere Geschmeidigkeit zu geben, um sie den feinen Wendungen der ausgebildeten Sprachen von Hellas und Rom anzupassen.“ [3])

Grossartig waren die Wirkungen der Antike. „Ce fut donc par son propre charme,“ urteilt P. Albert,[4]) „par la vertu qui était en elle que l'antiquité agit sur les intelligences; à ceux

---

[1]) Dass man auch hierin des Guten zu viel thun kann, zeigt ein Programm von Münnerstadt. „Antike Charakterbilder in Schillers Tell von Hieron. Schneeberger. 1875. (19 S.) Wenn der Verfasser zeigen will, dass Gertruds Worte: Er setzt sich kummervoll auf eine Bank — so ernst mein Freund — ich bin dein treues Weib, und meine Hälfte fordr' ich deines Grams — des edlen Iberg Tochter rühm' ich mich, wörtlich, und wie sie sind, ihre Entstehung Plutarch verdanken: *ἐνδυόμενος τῷ λογισμῷ οὔτ' ἐλάνθανε τὴν γυναῖκα — μεστὸς ταραχῆς ἀήθους — κοινωνὸς μὲν ἀγαθῶν εἶναι κοινωνὸς δὲ ἀνιαρῶν — Κάτωνος εἶναι θυγατέρα καὶ τὸ Βρούτου γυναῖκα πρόσεστιν*', oder dass Gertruds Entschluss: die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen, ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei, mit Porcias Selbstmord zusammenhängen soll, so heisst das, jedes dichterische Schaffen verleugnen. Gegen einen solchen Einfluss der klassischen Litteratur müsste man Protest einlegen; wahrlich wenn Schiller, wie der Verfasser meint, Gertrud und Hedwig aus Plutarch und Homer (Porcia und Andromache) geholt hat, dann stand es schlimm um sein dichterisches Vermögen. —. Vgl. dagegen Ludwig Hirzel, Schillers Beziehungen zum Altertum. (Aarau 1872.) — Stets zu beherzigen sind bei ähnlichen einfachen Parallelstellen die Worte, mit welchen Oskar Brosin seinen Artikel „Anklänge an Vergil bei Schiller“ (Schnorrs Archiv VIII. Bd. S. 518—533) schliesst: „Wie aber, wenn trotz alledem in allen jenen Übereinstimmungen das blosse Spiel des Zufalls waltete. So bliebe wenigstens das eine Resultat, das, so trivial es ist, aufs neue bestätigt zu sehen, vielleicht doch interessiert, dass gewisse dichterische Schönheiten in Anschauung, Empfindung, Gedanken, Bild und Ausdruck nicht das Eigentum einzelner Völker und Dichter sind, sondern den verschiedensten Nationen, Individuen und Zeiten gemeinsam angehören.“

[2]) Geschichte der franz. Litteratur im 17. Jahrh. (Wien 1877.) I, 29.

[3]) Vgl. auch Rigault Hist. S. 42.

[4]) A. a. O. S. 117.

qui se donnèrent à elle, elle donna ce qui est en elle, ce que rien ne pouvait leur donner alors."

Und wenn Werke nach fast zweitausend Jahren solcher Wirkungen fähig sind, wer dürfte, wer könnte ihnen selbst den Wert absprechen, den sie in anderen so glänzend widerscheinen lassen? Und wenn sie so gewaltig, so grossartig sind an sich und durch ihren Einfluss, wer möchte es wagen, die Welt von diesen Studien abzuziehen? Es hiesse gewaltsam die Axt an die Wurzeln der allgemeinen Veredlung legen, die Quelle verschütten, die wohlthätig tausende von Generationen erfrischt hat, die einen mit einem Labetrunk, den sie unterwegs dankbar zu sich nahmen, die andern durch reiche Erquickung, die sie ihnen ihr Leben lang bot, — alle aber gleichmässig stärkend, „alles segnend, allgesegnet".[1])

[1]) Siehe eine reiche Litteratur über die klassischen Autoren bei Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste etc. (Lpz. 1792.) Bd. I, S. 123b. — Vgl. zum Ganzen von neueren Erscheinungen: Histoire de la querelle des anciens et des modernes par M. Hippolyte Rigault. Paris (L. Hachette). 1856.

II. Plautus und Terenz und ihr Einfluss auf die späteren Litteraturen.

Einen unerschöpflichen Stoff für die Lustspieldichter der kommenden Jahrhunderte haben die römischen Komöden. Plautus[1]) und Terenz[2]) hinterlassen.[3]) Ob auch die Meinungen über den künstlerischen Wert beider zu verschiedenen Zeiten andere waren,[4]) wurden sie doch stets mit besonderem

---

[1]) T. Maccius Plautus aus Sarsina in Umbrien, um 254 v. Ch. (500 a. u. c.) geboren, 184 v. Ch. (570 a. u. c.) gestorben, war von niederem Stande, jedoch ein Freier. Nachdem er in Geldspekulationen sein Vermögen verloren hatte, lebte er von der Bearbeitung griechischer Lustspiele für die römische Bühne. S. W. S. Teuffel, Geschichte der römischen Litteratur. Vierte Auflage bearbeitet von Ludwig Schwabe. Leipzig (Teubner). 1882. S. 144—160. — Bernhardy, Grundriss der römischen Litteratur. 5. Bearbeitung. Braunschweig 1872. 455—463. — Ritschl, Parerga zu Plautus und Terenz. Lpz. 1845. T. I. — Über den Namen Maccius, den Ritschl (aus M. Accius) hergestellt hat, vgl. Ritschl Parerga p. 3; M. Hertz, T. Maccius Plautus oder M. Accius Plautus? Berlin 1854. — T. Maccii Plauti comoediae. Recensuit et enarravit Joannes Ludovicus Ussing. Havniae, sumptibus librariae Gyldendalianae 1875. I. Bd. S. 141. De Plauti poëtae nomine.

[2]) Publius Terentius aus Karthago, Sklave und später Freigelassener des Senators Terentius Lucanus, geboren 185 v. Ch. (569 a. u. c.), war einer der vollendetsten Nachbilder griechischer Komödien. In einem Alter von sechsundzwanzig Jahren starb er auf der Rückreise von Griechenland i. J. 159 v. Ch. (595 a. u. c.). — Vgl. Teuffel a. a. O. S. 169—179. — Bernhardy a. a. O. S. 465—472.

[3]) Denina, (Vicende della lett. II, 19). Plauto e Terenzio erano più conosciuti e più letti che Sofocle ed Euripide ed anche per questa ragione era più facile che si pensasse a compor commedie che tragedie.

[4]) Vulcatius Sedigitus „de poëtis" (bei Gellius, noct. att. XV, 24) nennt Plautus unter zehn komischen Dichtern Roms als den zweiten, Terenz als den sechsten:

Multos incertos certare hanc rem uidimus:
Palmam poëtae comico cui deferant.
Eum, meo iudicio, errorem dissoluam tibi.
Ut contra si quis sentiat, nihil sentiat.
Caecilio palmam Statio do mimico.
Plautus secundus facile exuperat caeteros.

Lobe genannt. Cicero[1]) rühmt an Terenz die „elegantia sermonis“ und gedenkt anerkennend des Terentianus Chremes.[2])

Des Plautus thut Cicero einige male Erwähnung;[3]) ja an einer Stelle[4]) setzt er ihn auf dieselbe Stufe wie die Attiker: „Duplex omnino est iocandi genus, unum illiberale, petulans, flagitiosum, obscenum, alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. Quo genere non modo Plautus noster et Atticorum antiqua comoedia, sed etiam philosophorum Socraticorum libri referti sunt.“

Minder günstig hat bekanntlich Horatius in seiner Epistel an die Pisonen[5]) über Plautus geurteilt:

> At uestri proaui *Plautinos* et numeros et
> Laudauere sales, nimium patienter utrumque,
> Ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos
> Scimus inurbanum lepido seponere dicto
> Legitimumque sonum digitum callemus et aure.

Mit Unrecht also habe Plautus das Lob der Ahnen besessen; auch an einer andern Stelle[6]) wird ihm das „ad exemplar Siculi properare Epicharmi“ zum Vorwurfe gemacht.

Dies Urteil des Horatius, das verschieden ausgelegt wurde,[7]) hat Jahrhunderte lang die Freunde des Plautus in Erregung versetzt;[8]) eigentlich unbegründet; denn an Anerkennung des Dichters hat es keine Zeit fehlen lassen.

> Dein Naevius qui servet, pretio in tertiost.
> Si erit quod quarto detur, dabitur Licinio.
> Post insequi Licinium facio Attilium.
> *In sexto consequetur hos Terentius.*
> Turpilius septimum, Trabea octavum optinet.
> Nono loco esse facile facio Luscium,
> Decimum addo causa antiquitatis Ennium.

Vgl. Ladewig: Über den Kanon des Volc. Sedig. Neustrelitz 1842. — H. Iber De Volc. Sedig. canone. Münster 1865. Gegen dies Urteil des Vulcatius eifert Guillaume Lugans de S. Geal, gentilhomme limosin in einem Sonette, das in der Ausgabe von 1567 der frz. Terenzübersetzung steht:

> Je te pry (ô Lecteur) n'approuuer la censure
> De *Volcat* deuisant de la gloire Comique,
> Lequel messeament par vn vers Jambique
> Veut fruster vostr' autheur de son loz et droicture u. s. w.

[1]) Epist. ad Atticum. VII, 3. 10.
[2]) De fin. I, 3.
[3]) So im Brutus § 73; Brut. 60; de oratore III, 12. 45.
[4]) De officiis I, 29. 104.
[5]) Epist. II, 3. 270.
[6]) Epist. II, 1. 57 u. 170.
[7]) Th. Ladewig. Über den Kanon u. s. w. 19. u. im Philologus I, 276. — Linge „De Plauto properante ad exemplar Epicharmi“. Ratibor 1827.
[8]) Besonders verteidigte Plautus L. Lipsius; Daniel Heinsius suchte Horaz zu stützen in „Dissertatio ad Horatii de Plauto et Terentio

Ciceros Freund, M. Terentius Varro, der sich mit der dramatischen Litteratur und besonders mit Plautus eingehend beschäftigte,[1]) urteilte nach Quintilians Bericht[2]) sehr günstig über Plautus. „In comoedia maxime claudicamus, licet Varro Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse, si latine loqui vellent," ein Ausspruch, welchen später Melanthon im Prologe zum Miles (*V.* 15) wieder verwertete:

Germana Plauti est quam modo exhibebimus
Cuius ferebant ore facundissimo
Musas fuisse libenter usuras, probe
Si quando decressent latine dicere,

was auch in die Verse gefasst wurde:

Si Musae vellent uti sermone latino,
Eligerent numeros, Plaute, salesque tuos.

Gellius[3]) bezeichnet Plautus als „homo linguae atque elegantiae in uerbis latinae princeps", als „linguae latinae decus"; als „uerborum latinorum elegantissimus" u. s. w.

Der hl. Hieronymus nahm gerne den Plautus zur Hand, was er in seiner Schrift von der Bewahrung der Keuschheit (ad Eustochium de virginitate servanda)[4]) erzählt: „Post noctium cre-

---

judicium". (Amstelod. 1618.) — Dagegen Bened. Fioretti Apologia pro Plauto opposita saevo judicio Horatiano et Heinsiano. Francof. 1647 und früher schon in italienischer Sprache. — Vgl. Ussing I, 146 ff.; und Handbuch der klassischen Litteratur oder Anleitung zur Kenntnis der griechischen und römischen klassischen Schriftsteller von Wilhelm David Fuhrman. Rudolstadt 1809. III, 65. — Älter ist die Schrift des Franc. Flor. Sabinus adversus calumniatores Plauti. Basil. 1540. 8. — Bitter äussert sich Scaliger gegen Horaz. Josephi Scaligeri, Julii Caesaris filii, animadversiones in chronologica Eusebii im Thesaurus temporum (Lugduni Batavorum 1606) S. 94: „Sed non mirum de Choerilo ita sensisse, cui sales Plautini et Laberiani sordere visi. At quis non illa miretur potius? quis adeo aversus a musis, ut eorum lepore non tangatur? . . . Haec satis sunt eludendo iudicio hominis libertino patre nati, cui in huius poëtae versibus satis lippiebant oculi." — Gleichfalls mit dem Urteil des Horaz beschäftigt sich Rich. Hurd, Commentary and notes on the art of poetry of Horace (London 1766); deutsch von Jos. Joach. Eschenburg. Lpz. 1772. (S. 196—204.) Hurd vertritt die Ansicht, Horaz habe nur als Gegner der Verehrer der alten Dichter so gegen Plautus gesprochen. — In seinem Romane Klaasje Zevenster ('s Gravenhage 1877. I. Bd. S. 46) ergreift auch J. van Lennep (1802—1868) in beredter Weise Partei für Plautus: Ik wil met u het gemis betreuren der blijspelen van Menander en van die voortreffelijke Latijnsche blijspeldichters, waaronder Terentius — in de schatting der Romeinen — niet dan den zesden rang bekleede en Plautus niet eens genoemd werd — wat ons, in 't voorbijgaan gezegd, een slechten dunk geeft van den Romeinschen smaak: At uestri u. s. w.

[1]) Teuffel. G. d. r. L. S. 277.

[2]) M. Fabii Quintiliani institut. orator. X, 1. 99.

[3]) VI, 17; 4; XIX, 8; 6. I, 7; 17.

[4]) S. das Zitat bei H. P. de Limiers, les œuvres de Plaute. Amsterd. 1719. Bd. I. S. 20. A. q.

bras vigilias, post lacrimas, quas mihi praeteritorum recordatio peccatorum ex imis visceribus eruebat, Plautus sumebatur in manus."

Eusebius lobt ihn nicht minder.[1]) Appollinaris Sidonius[2]) äussert sich:

Et te tempore qui satus seuero
Graios, Plaute, sales lepore transis.

Was Wunder, wenn jene Zeit, zu welcher die Wissenschaften neu aufblühten, wenn die hervorragendsten Humanisten sich begeistert für die lateinischen Komiker aussprechen. Montaigne,[3]) der im Collège zu Guyenne sich viel mit den Komikern beschäftigte,[4]) findet, dass in den neueren Komödien immer der Stoff von drei bis vier antiken verarbeitet sei: „Il m'est souvent tumbé en fantasie comme, en nostre temps, ceulx qui se meslent de faire des comedies (ainsi que les Italiens qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre arguments de celles de Terence ou de Plaute pour en faire une des leurs: ils entassent en une seule comedié cinq ou six contes de Boccace. Ce qui les faict ainsi se charger de matiere, c'est la desfiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leurs propres graces: il faut qu'ils treuvent un corps où s'appuyer: et n'ayants pas, du leur, assez de quoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse. Il en va de mon aucteur[5]) tout au contraire: les perfections et beautez de sa façon de dire nous font perdre l'appetit de son subiect; sa gentillesse et sa mignardise nous retiennent par tout; il est par tout si plaisant, liquidus, puroque simillimus amni,[6]) et nous remplit tant l'ame de ses graces que nous en oublions celles de sa fable."

Auch pädagogischen Wert fand man in den lateinischen Komödiendichtern. Der Amsterdamer Humanist Kaspar Barlaeus schreibt im Jahre 1641 an einen Prinzenlehrer:[7]) „Ich rate, Ihren Zöglingen .... in die Hände zu geben die Lustspiele des Terenz, sowohl um durch ihre Anmut ihre zarten Gemüter milde zu machen und ihnen daraus Kenntnis der bürgerlichen und häuslichen Sitten des Altertums beizubringen, als hauptsächlich damit

---

[1]) Vgl. bei Villalobos, Bibliot. de autores españoles Bd. 36. S. 461.
[2]) Caii Sollii Apollinaris Sidonii Arvernorum episcopi opera. Carmen XXIII. 147. Hanoviae 1627.
[3]) Essais. II, 10.
[4]) Sainte-Beuve, Port Royal II, 140. „Il enfile d'un train, nous dit-il, l'Enéide, Térence, Plaute et les comédies italiennes."
[5]) Terenz.
[6]) Hor. Epist. II, 2. 120.
[7]) H. Grotii et aliorum dissertat. de studiis instituendis. (Amst. 1645.) S. 340 ff.

sie sich an die Schönheit und Feinheit der Sprache im besten Zeitalter der römischen Litteratur gewöhnen. Ich würde diesem wegen seiner muntern und witzigen Antworten den Plautus beifügen. . . . Machen Sie z. B. aufmerksam in Terenz auf Thrasos Kühnheit, in Plautus auf den prahlerischen Soldaten oder im Amphitruo auf das Gespräch des Juppiter und Amphitruo von grossen Kriegsthaten, Siegen und Wunden; im zweiten Akte des Pönulus auf das Gespräch der beiden Soldaten (?) Lycus und Anthemonides; im Truculentus auf das des Stratophanes, in den Bacchides auf die Reden des Kleomachus."

Zwar hat man sich hin und wieder an der freien Ausdrucksweise des Plautus gestossen; allein durfte sie schon bei dem Kenner der Antike kein allzustrenges Urteil hervorrufen, so muss doch auch auf einige andere Lustspiele des Plautus hingewiesen werden, die ein solcher Vorwurf nicht treffen kann.

Einer der bedeutendsten Nachahmer des römischen Lustspieldichters, der Däne Ludwig Holberg, äussert sich hierüber: „Des Plautus Mercator kann ebensowenig verteidigt werden, als es dem eifrigsten Sittenrichter möglich sein wird, seine Captivi zu verdammen. . . . Freilich lesen Männer und Kinder z. B. den Plautus auf verschiedene Weise; Amphitruo und Menaechmi können allerdings nur zum Zeitvertreib dienen, während die Aulularia voll der gewichtigsten Moral ist. . . . Plautus' Amphitruo und sein Geiziger sind noch heute musterhafte Stücke, weniger empfehlenswert sind die übrigen Komödien des Plautus und noch weniger Terenz und Aristophanes." [1])

Bekannt ist, welchen hohen Wert unter den Deutschen Lessing[2]) dem Plautus zumass. — A. W. v. Schlegel findet zwar:[3]) „beim Plautus geht alles in die Breite" und „seine gerühmten Spässe [in ihrer derben Keckheit] schmecken nach seinem Umgange mit den niedrigen Ständen," dennoch aber rühmt er „die Gefangenen, die man ein rührendes Drama nennen kann, [die Schwiegermutter des Terenz, ein wahres Familiengemälde], während der Amphitruo an die kühne Willkür der alten Komödie hinstreift und die Zwillingsbrüder ein wildes Intriguenstück sind." [4])

Plautus zeichnet seine Figuren ganz der Natur gemäss. Sehr geschickt berührt diesen Punkt der Epilogus zu M. Joh.

---

[1]) Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften von Robert Prutz. Stuttgart (Cotta) 1857. S. 214.

[2]) Vgl. seinen Vorbericht zu den Captivi. Über Plautus, Schluss. (Lachmann III, 29.)

[3]) Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen. (Siebente Vorlesung.)

[4]) Vgl. hierzu: M. Rapp, die plautinischen Lustspiele im Trimeter übersetzt. (Stuttg. 1838.) S. 1489.

Sebastiani Mitternachts, des Reuss-Plauischen Gymnasii zu Gera Rectoris, Trauerspiel „der Unglückliche Soldat und Vorwitzige Barbier“,[1]) wenn es dort heisst, dass es schwer sei, für die Bühne zu schreiben, da ja jede Person anders zu reden pflege. „Welches alles Plautus wohl beobachtet, und dannenhero von vielen dem Terentio vorgezogen wird, weil dieser fast alle Personen mit gleicher eleganz reden lässet, jener aber einem Knechte oder Magd viel andere Red-Arten zu leget, als einem vornehmen Manne.“[2])

Freilich haben wir in der römischen Komödie wenig Originale vor uns.[3]) Aber mit ganz besonderer Kunst hat es Plautus verstanden, ob er auch fremde Stoffe wählte, dieselben zu nationalisieren[4]) und zu lokalisieren; und hierin übertrifft er Terenz.[5]) Bei der Wahl derselben „zog ihn, den komischen Volksdichter, Philemon mehr an als der feinere Menander“.[6]) Cäcilius Statius verfolgte mit Plautus das gleiche Ziel, die Griechen in Rom einzuführen; allein der Weg, den er einschlug, war ein anderer. Obwohl auch Cäcilius aus gemeinem Stande war und sich zunächst in den Kreisen und der Redensart der

---

[1]) Leipzig bey Joh. Wittigauen (1662).

[2]) Vgl. auch Le Brun, Discours sur la comédie S. 90. 91. „On ne peut douter que ce poète comique (Plaute) ne soit très-répréhensible; mais aussi faut-il reconnaître qu'il n'y a plus d'obscénités dans telle comédie de Dancourt et de le Grand qu'il n'y a dans les dix-neuf comédies de Plaute. On peut voir là-dessus un livre anglais de M. Collier, traduit par le Père de Courbeville, jésuite.“

[3]) Vgl. Herder, Ideen zur Geschichte der Menschheit (14. Buch V): „Als eine Sklavin war die szenische Muse bei den Römern eingeführt, und sie ist bei ihnen immer auch eine Sklavin geblieben; wobei ich indes den Verlust der hundert und dreissig Stücke des Plautus und die untergegangene Schiffsladung von hundert und acht Lustspielen des Terenz ... sehr bedauere; denn im einzigen Terenz hätten wir, nach Cäsars Ausdruck, wenigstens den halben Menander wieder.“

[4]) W. A. Becker, De comoed. rom. maxime Plautin. quaestiones. (Lpz. 1837.) — Ritschl, Parerga 271. — F. V. Fritzsche, De graecis fontibus Plauti. I. (Rostock 1845.) — Schröder, De romanis moribus palliatae fabulae immixtis. (Marienwerder 1853.) — G. Boissier, Quomodo graecos poëtas Plautus transtulerit. (Paris 1857.) — F. Schultz, Plautus in seinem Verhältnis zur mittleren und neueren griechischen Komödie. (Neustadt in Pr. 1866.) — L. Ussing, Den yngre attiske komedie og dens latinske bearbeidere. (Kjöbenh.) — Bagnato, Plautus in seinem Verhältnisse zu seinen griechischen Originalen. (Tübing. 1878.)

[5]) S. Théâtre de Plaute, traduction nouvelle, accompagnée de notes par J. Naudet. Paris (Panckoucke) 1831. I. Bd. S. III: „Il y a quelque chose de sympathique pour les spectateurs dans les personnages de Plaute; c'est un de ses grands avantages sur Térence. Celui-ci fut le copiste élégant et poli de la comédie grecque, l'autre latinisa ses imitations par les ressorts dramatiques, par l'esprit du dialogue, par une foule de dessins originaux. Il présentait aux Romains le miroir de la société romaine.

[6]) Teuffel a. a. O. S. 152.

Plebejer bewegte, hatte er doch mehr gebildete Männer im Auge, „während Plautus aus dem volkstümlichen Idiom ein reines und durchsichtiges Latein zog und seine komischen Mittel ein dem gemeinen Manne geniessbares Lustspiel bezweckten.“ [1]) So wurde es des Plautus besonderes Verdienst, „in der fabula palliata[2]) den Römern ein ziemlich reiches Repertoire geliefert zu haben.“ Bei allen diesen Stücken erwies sich Plautus stets als einen originalen Genius, selbständig trotz der fremden Quellen, als einen Meister in Kunst und Form, „erfindsam und frisch“,[3]) mit eigenem Witze, der „häufig derb, nicht leicht aber fad“ [4]) ist, ausgestattet. In hohem Grade anziehend ist „seine leichte, feine Umgangssprache, selbst auf Kosten der Metrik“.[5])

Als ein Dichter von so gewaltigen Vorzügen hat Plautus (mit Terenz) den späteren Bühnendichtern aller Jahrhunderte als Vorbild gedient. „Seit dem Wiederaufblühen der klassischen Studien,“ sagt Stiefel,[6]) „bis in die neueste Zeit empfingen grosse und kleine Dichter aus den Werken jener beiden Alten nicht bloss die Form, sondern auch überaus häufig den Inhalt ihrer komischen Erzeugnisse.“ In der Geschichte des Dramas nimmt Plautus eine hervorragende Stellung ein.[7])

Leider sind zahlreiche Komödien des Plautus nicht mehr erhalten. Unter Kaiser Hadrian (117—138) kannte man noch einhundert dreissig Stücke des Dichters.[8]) Die Vidularia ging erst im Mittelalter verloren.[9]) Acht seiner Stücke — Amphi-

---

[1]) Bernhardy a. a. O. S. 219.

[2]) Komödie nach griechischem Stoffe und griechischem Originale, insbesondere der neuen attischen Komödie. Sie beherrscht das ganze sechste Jahrhundert der Stadt; zu ihr gehören Andronikus, Nävius, Plautus, Ennius, Terentius. (Teuffel a. a. O. S. 21.)

[3]) Bernhardy a. a. O. S. 454.

[4]) Teuffel a. a. O. S. 152.

[5]) Vgl. J. Brix, de Plauti et Terentii prosodia. (Bresl. 1841.) — E. Kärcher, Prosodisches zu Plautus und Terenz. (Karlsruhe 1841.) — R. Enger, Zur Prosodik des Plautus. (Ostrowo 1852.) — C. F. W. Müller, Plautinische Prosodie. (Berlin 1869—71.) — Über einzelne Versarten des Plautus, sowie die cantica s. die Litteratur bei Teuffel a. a. O. S. 156. (9. u. 10.)

[6]) „Die Menächmen des Plautus“ in den Blättern für das bairische Gymnasial- und Realschulwesen. XV. Band 1879. (S. 309—318.)

[7]) Klein, J. L., Geschichte des Dramas. (Lpz. 1855.) II. Bd. S. 492—566. — Das Fortleben des Plautus auf der Bühne von R. Steinhoff. Jahresbericht über das herz. Gymnasium zu Blankenburg. 1880 81. (23 S.)

[8]) Gell. III, 3. 11. Feruntur sub Plauti nomine comoediae circiter centum atque triginta; sed ... L. Aelius quinque et uiginti eius esse solas existimauit.

[9]) W. Studemund, De Vidularia Plautina. (Gryphiswald. 1870.) — Reste der Vidularia enthält der Mailänder Palimpsest.

truo, Asinaria, Aulularia, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus — waren stets bekannt; die übrigen fand Nikolaus von Trier um das Jahr 1428 und 1429.[1]) Im Jahre 1472 erschien die editio princeps (cura Georg. Alex. Merulae) zu Venedig.[2]) (1482. 1490.)

Die plautinischen Stücke erhielten sich bis ins siebente Jahrhundert der Stadt auf der Bühne.[3]) Dass sie aber im vierten und fünften Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung noch aufgeführt worden seien oder wenigstens Amphitruo noch gespielt wurde, wie hin und wieder angenommen wurde,[4]) ist nicht erweislich. Diese Annahme gründet sich auf zwei Stellen des Arnobius, auf eine des Prudentius und eine des Augustinus.

Bei Arnobius (ums Jahr 295) heisst es IV, 35:[5]) „Quin et ille in fabulis maximus ipse regnator poli sine ulla nominis maiestatisque formidine adulterorum agere introducitur partes, atque ut fallere castitatem alienarum possit familias matrum, ora immutare pellacia et in species coniugum subditivi corporis simulatione succedere," was freilich an den Amphitruo subditiuos (*V.* 497) erinnern mag; ferner VII, 33: „Ponit

---

[1]) Vgl. Dr. Georg Voigt, Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin, Reimer (1859). S. 140.

[2]) Vgl. hierüber bei Teuffel (a. a. O.) S. 157. 158. 7—12. — Bernhardy a. a. O. S. 458. — Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Paris 1842. 1843. Band III. S. 766—769. — Handbuch der klassischen Bibliographie von Dr. F. L. A. Schweiger. Lpz. 1834. II, 2. 758 ff. — Ritschl, Opuscul. II, 1.

[3]) Ritschl, Parerg. S. 89. — Bernhardy a. a. O. S. 220.

[4]) Discours sur la comédie ou traité historique et dogmatique des jeux de théâtre ... par le R. P. Pierre le Brun, (Paris 1731), pag. 90: Il est vrai que dans la suite on a aimé les Comédies de Plaute, & qu'on les représentait encore sous Diocletien, comme le dit Arnobe ...

Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart (J. Ben. Metzler) 1750 [von G. E. Lessing] S. 47. „Aus einer Stelle des Arnobius erhellet, dass dieses Lustspiel noch zu Zeiten des Dioklétians, das ist dreihundert Jahre nach Christi Geburt, zu Rom sei aufgeführt worden."

Auger, œuvres de Molière VI, 358: „La pièce de Plaute amusa longtemps l'ancienne Rome et s'il en faut croire Arnobe, plusieurs siècles après la mort de l'auteur, on la jouait dans le temps de la calamité publique, afin d'apaiser la colère de Jupiter."

Auch bei Teuffel (a. a. O. S. 147): „Aufführungen vielleicht noch im vierten und fünften christlichen Jahrhundert."

Ebenso Ch. Magnin im ersten Bande der Bibliothèque de l'École des Chartes, (Paris 1839. 1840), pag. 518: Des textes formels prouvent que jusqu'au quatrième siècle on jouait, rarement sans doute, mais enfin que l'on jouait en certaines occasions, des pièces d'Euripide et de Plaute.

[5]) Arnobii adversus nationes libri VII, ed. Dr. G. F. Hildebrand (Halis Saxonum 1844). S. 401 u. 573.

animos Juppiter, si Amphitryon fuerit actus pronuntiatusque Plautinus."

In dem Gedichte Peristephanon X (Romani martyris supplicium) des Prudentius Clemens[1]) (348 — cc. 410) steht (*V.* 226):

Cur tu, sacrate, per cachinos solueris,
Cum se maritum fingit Alcmenae deus?

und Augustinus (354—430) sagt:[2]) „Tot locis pingitur, funditur, tunditur, sculpitur, scribitur, legitur, agitur, cantatur, saltatur Juppiter adulteria tanta committens."

Diese letztere Stelle des Augustinus ist ganz allgemeiner Art, die für eine gleichzeitige Aufführung des plautinischen Amphitruo gar nicht beweisen kann. Die Verse des Prudentius sind aber gleichfalls nicht strenge auf eine Aufführung des Amphitruo des Plautus zu beziehen.[3])

Ein äusserst interessantes Denkmal hat Charles Magnin[4]) im Jahre 1839 veröffentlicht. Es ist ein Dialog zwischen einem Theaterunternehmer (Hieronymus), einem Zuschauer (delusor) und Terentius, geschrieben, wie Magnin vermutet, entweder, um die Aufführung einer terentianischen Komödie einzuleiten oder als Vorspiel zu irgend einer neuen Farce zu dienen. Der delusor ist gegen die alte Komödie. Da der Theaterdirektor von Terenz beginnt, unterbricht ihn der delusor:

Vade, poëta vetus!
Vade, poëta vetus, quia non tua carmina curo.

Terenz tritt selbst zu seiner Verteidigung auf:

Tene, superbe, meas decuit corrumpere musas?

Dadurch lässt sich aber der delusor, „der Romantiker des siebenten Jahrhunderts", wie Magnin sagt, nicht zum Schweigen bringen. Er erwidert ihm selbstbewusst:

te melior sum:
Tu vetus atque senex: ego tiro valens, adulescens.
Tu sterilis truncus; ego fertilis arbor, opimus.
Si taceas, vetule, lucrum tibi quaeris enorme.

Darauf entgegnet Terenz bescheiden aber geschickt:

---

[1]) Aurelii Prudentii Clementis Carmina recensuit et explicavit Theod. Orbarius. Tubingae (Laupp) 1845. S. 255.

[2]) Epist. 202.

[3]) Ehe ich die Gründe bei Steinhoff (das Fortleben des Plautus S. 7, Anm. 48) las, war ich bereits zu dieser Annahme gekommen.

[4]) Auf S. 517—535 des ersten Bandes der Bibliothèque de l'École des Chartes. (Paris 1839. 1840.)

Quid tibi sensus inest? numquid melior me es? ...
Nunc vetus atque senex? quae fecero, fac adulescens.
Si bonus arbor ades, qua fertilitate redundas?
Cum sim truncus iners, fructu meliore redundo.

Der delusor muss Terenz im Stillen recht geben, ob er es auch nicht gestehen will. Der alte Dichter fährt fort:

Hactenus antiquis sapiens venerandus ab annis
Inter et egregios ostentor et inter honestos.

Der Wortwechsel wird heftiger; der delusor weiss Terenz nichts vorzuhalten als sein Alter:

Verba latrando, senex, cum sis vetus, irrita profers,

worauf ihm Terenz versetzt:

O iuvenis, tumidae nimium ne crede iuventae!
Saepe superba cadunt et humillima saepe resurgunt.

Hier bricht das Manuskript, das nur einige sechzig Verse enthält, ab. Magnin setzt es in das Ende des siebenten Jahrhunderts.

Dem Mittelalter stand Plautus sehr ferne,[1]) ob sein Name auch nicht völlig vergessen war. Dante gedenkt seiner mit Terenz u. a.:[2])

Dimmi dov' è *Terenzio* nostro antico,
Cecilio, *Plauto* e Varro, se lo sai.

Eine Plautushandschrift des Britischen Museums soll nach Du Méril ins zehnte Jahrhundert gehören,[3]) während freilich Manuskripte des Terenz bis in die Karolingerzeit und noch weiter zurückreichen.[4])

Nach der Wiederauffindung der Stücke des Plautus ging man ernstlich wieder an das Studium des Dichters. Man fing sogar an, ihn zu spielen; es waren „die in und ausserhalb Rom häufigen Aufführungen der Komödien des Plautus und Terenz, welche für die Mitspielenden eine unvergleichliche Übung des Lateinischen als Umgangssprache abgaben. Schon unter Paul II. wird der gelehrte Kardinal von Theanum (wahrscheinlich Niccolò Fortiguerra von Pistoja) gerühmt, weil er sich an

[1]) R. Peiper, Archiv für Litteraturgeschichte V, 495. — Rheinisches Museum XXXII, 516.
[2]) Purgatorio XXII, 98.
[3]) Origines latines du théâtre moderne publiées et annotées par M. Édélestand du Méril. Paris (Franck 1849). S. 32. [Auch Theatri liturgici quae latina superstant monumenta edita recensuit, inedita vulgavit adnotationibus illustravit E. d. M.]
[4]) Ebenda.

die schlechterhaltenen, der Personenverzeichnisse beraubten plautinischen Stücke wage und dem ganzen Autor um der Sprache willen die grösste Aufmerksamkeit widme, und von ihm könnte wohl auch die Anregung zum Aufführen jener Stücke ausgegangen sein. Dann nahm sich Pomponius Lätus der Sache an, und wo in den Säulenhöfen grosser Prälaten Plautus über die Szene ging, war er Regisseur.“ [1])

Indessen nicht bloss sprachlicher Übung halber, gewiss auch ihrem Inhalte und ihrer Form zu liebe, spielte man die Lustspiele des Plautus. Was schon zu seiner Zeit reichen Beifall errang, war der grosse Reichtum an Sentenzen. Darum sagt Gripus im Rudens (*V.* 1249):

> Spectaui ego pridem comicos ad istum modum
> Sapienter dicta dicere atque is plaudier.
> Quom illos sapientis mores monstrabant poplo.

Nicht minder bietet Plautus eine ganze Fundgrube von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten.[2]) Darum wurde er bald auch in Übertragungen aufgeführt. „In Ferrara spielte man Plautus wohl meist in italienischen Bearbeitungen von Colenuccio, dem jüngern Guarino u. a. um des Inhaltes willen, und Isabella Gonzaga erlaubte sich, diesen langweilig zu finden.“ [3])

Die ganze Art und Weise der plautinischen Stücke, die mit so bescheidenen Mitteln so grosse Wirkung erzielen,[4]) ist angethan, die Teilnahme des Publikums in Anspruch zu nehmen. Schon mit den Titeln erregt Plautus meist die Neugierde des Zuschauers,[5]) nicht minder mit den Namen seiner Persönlichkeiten.[6]) Dadurch ist er mit Terenz von jeher von ganz bedeutendem Einflusse auf die Weiterentwicklung des Lustspiels gewesen, und seine Beziehungen zur neueren und neuesten Komödie sind mannigfache geworden. Es ist vollauf berechtigt, wenn Bernhardy[7]) sagt: „Plautus [hat] eine Fülle glänzender Kunstmittel genial vereinigt, die man um so höher anschlägt, als er dem Ideal und den Ansprüchen des feinen Geschmackes fremd war, und nicht nur die Poesie seiner Zeit mit einer anmutigen Schöpfung bereichert, sondern auch an die moderne Komik wirk-

---

[1]) Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch von Jacob Burckhardt. (Basel 1860.) S. 250. 251. — Prölss I, 2; 91.
[2]) J. Schneider, De proverbiis Plautinis Terentianisque. (Berol. 1875.)
[3]) Burckhardt a. a. O. S. 251, Anm. 1.
[4]) Mor. Schmidt, Die Zahl der Schauspieler bei Plautus u. Terenz.
[5]) Lessing, Hamburgische Dramaturgie (9 Stück).
[6]) Lessing a. a. O. (90 Stück).
[7]) A. a. O. S. 456.

same Themen und Motive vererbt, welche niemals völlig altern." Fast alle Völker schulden ihm etwas. „Molière, Regnard u. a.," sagt Binder,[1]) „bildeten ihm nach; in Stoff und Form schwebte er dem Ariosto vor; Goldoni lebte in ihm, und selbst die Originalität eines Shakespeare verschmähte es nicht, Goldkörner aus Plautus zu entlehnen."

Mirabeau las während seiner Gefangenschaft in Vincennes den Plautus gerne und zitiert ihn.[2])

Allerdings ist nicht zu leugnen, dass Terenz sich einer grösseren Beliebtheit und Verbreitung zu erfreuen hatte, als Plautus. Otto Francke[3]) erörtert diese Frage dahin: „Terenz war ihre Losung. Und Plautus? War dieser denn ihnen ganz unbekannt?[4]) In der That, es scheint so, wenn wir ihm auch da und dort in den Schulen begegnen, so z. B. bei Melanthon. Es hatte diese Zurücksetzung wohl einen dreifachen Grund. Erstens scheint Plautus das ganze Mittelalter hindurch fast unberücksichtigt geblieben zu sein, und man weiss, wie abhängig noch die neue Zeit vom Mittelalter war. Zweitens mochte er wegen seiner altertümlichen Formen[5]) in den Schulen mehr oder weniger unverstanden bleiben, und drittens musste der Inhalt seiner Komödien zum Teil doch recht sehr anstossen, während ein grosser Teil die ‚castitas Terentii' nicht genugsam preisen konnte."

Inhaltlich und für die Schule mochten sich hinsichtlich ihrer grösseren Dezenz allerdings die Stücke des Terenz besser eignen. Dass die grössere Freiheit des Plautus eine Hauptursache seines geringeren Vorkommens war, wird auch durch den Umstand bewiesen, dass man jenen Lustspielen des Plautus, welche in diesem Punkte reiner sind, z. B. den Captivi, überall mit denen des Terenz begegnet.

Die Reinheit des Terenz wird von einzelnen besonders hervorgehoben. Melanthon lässt sich bei Gelegenheit einer neuen Ausgabe des Terenz (1525) an die Pädagogi, wie folgt, vernehmen:[6]) Chrysostomum ferunt tantopere delectatum esse Aristophanis

---

[1]) T. M. Plautus Lustspiele, deutsch von Dr. Wilh. Binder. Stuttgart (Krais u. Hoffmann 1862—1869). 20 Bdchen. I, 11.

[2]) Sainte-Beuve, Causeries du lundi. IV, 30.

[3]) Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877. S. 12.

[4]) Vgl. auch bei Francke a. a. O. S. 31.

[5]) Schon Cicero (de orat. III, 44) findet „Plauti oratio antiquitatem redolens".

[6]) Vgl. Dr. Lud. Koch. Philipp Melanthons schola privata. Ein historischer Beitrag zum Ehrengedächtnis des praeceptor Germaniae. Gotha (Perthes) 1859. S. 65.

lectione, ut semper in manibus haberet, dormiens etiam pro pulvino uteretur. Nec dubium est, quin alendae locupletandaeque facundiae causa tam sedulo legerit. Quanto plurius Terentius fieri meretur, cuius fabulae, cum obscenitate vacant, tum sunt aliquanto quam Aristophanicae, nisi valde fallor, *ῥητωρικωτέραι*. Proinde paedagogos omnes adhortor, ut hunc auctorem summa fide studiis iuventutis commendent. Nam et ad iudicium formandum de communibus moribus mihi quidem plus conferre, quam plerique philosophorum commentarii videtur. Et non alius auctor loqui elegantius docebit aut utiliore genere orationis puerilem linguam imbuet.[1])

„Alle sechs Stücke des Terenz, von Plautus jedoch nur vier oder fünf der anständigeren Schauspiele, hatten seit dem Anfange des (sechszehnten) Jahrhunderts in den Strassburger Lehranstalten Aufnahme gefunden und waren, mit Anmerkungen[2]) versehen, erschienen.“[3])

Der Vorsteher der Strassburger Schule, Otto Brunfels, hatte (schon 1529) die terentianischen Komödien als anständiger denn die plautinischen bezeichnet;[4]) „auch Sturm hielt die terentianischen Komödien für moralisch unschädlich und wollte sie ohne Ausnahme von seinen Schülern aufgeführt wissen; von Plautus hingegen veranstaltete er selbst eine Auswahl von sechs Stücken,[5]) die ihm minder anstössig vorkamen, und auf die sich der Anteil dieses Dichters an den Vorstellungen in seiner Schule beschränken sollte.“[6])

In ähnlicher Weise lässt sich der Regensburger Rektor Hieronymus Osius (1567)[7]) vernehmen: „Varro scribit consenta-

---

[1]) Er schrieb selber zu vier Lustspielen des Terenz (Andria, Eunuchus, Adelphi, Phormio, zu diesem sogar zwei) Prologe; ebenso zum Miles des Plautus, zur Hecuba des Euripides und zum Thyestes des Seneka.

[2]) Grüninger 1496. 1511. — Plautus vollständig. 1508. — Aulularia von Joh. Prüss. Plauti comd. quinque. Schürer 1513. — Vgl. Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. Paris 1879. II, 401. 407. 409. 150. 151. 152.

[3]) Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Strassburg von Dr. August Jundt. Strassburg 1881. (Progr. des protest. Gymn.) S. 18.

[4]) Jundt. S. 15.

[5]) Siehe bei Jundt S. 19. „In der Vorrede zu seinem Plautus (M. Accij Plauti comoediae sex: Aulularia, Menaechmi, Trinummus, Captivei, Miles gloriosus, Amphitruo pro schola Argentinensi mit Holzschnitt. Argent. 1566. Josias Rihel) nennt er Plautus und Terenz ‚poëtas duos latinos, sermone puro, Deus annos nobis prope bis mille reliquit‘... Terenz hat sich aufs sorgfältigste aller unsaubern Spässe enthalten; führt er doch ‚bonas meretriculas‘ vor. Bei Plautus sind hie und da recht schmutzige Zoten anzutreffen, doch auch anständigere Stücke aufzuweisen.“

[6]) Jundt. S. 18.

[7]) Scriptvm | Continens | Ceu Oeconomiam quandam Le'ctionvm, et exercitiorvm, qvae | publicè ac privatim adole | scentiae literariae

neum esse Musas, si Latinè loqui voluissent, Plautino sermone locuturas fuisse. Ea quidem magna Plautinae orationis laus est. Quanquam autem nihil detraho iudicio Varronis scriptoris sapientissimi: tamen hoc magnificum ἐγκώμιον multo rectius Terentio, quàm Plauto tribui posse vel Erasmi Roterodami doctorum nostro seculo facilè principis suffragio conuincam, qui alicubi non veretur adfirmare plus exacti iudicij in vna comoedia Terentiana esse, quàm in omnibus Plautinis. Idem & de dictione seu oratione eius verè dici posse, qui neget eruditorum, reperiri neminem existimo. Quae enim puritas, quae elegantia & suauitas sermonis Terentiani, quae in sententijs sapientia & grauitas sit, nemo qui intelligit, quid vere nominet Latinam orationem, ignorat. Quanquam enim & Plautinae fabulae magnam ingenii sagacitatem & industriam indicant, nequaquam Terentianis, & quod ad inuentionem argumentorum, & ad filum orationis attinet, comparari ac conferri possunt.

— — — — — — — — — — — — —

Cum igitur nullus Latinae linguae scriptor sit, quem tantopere cognosci, ediscique ad vnguem referat, atque Terentium, quo meliorem formandi Latini sermonis artificem nullum habemus, quem Quintilianus Comicorum argutissimum & elegantissimum vocat: eius Comoedias ita scholae nostrae proponemus, vt, cum duae fabulae eius enarratae & publicè actae fuerint, antequam redeamus ad eiusdem interpretationem, elegantior aliqua Fabularum Plautinarum enarretur, & vt Terentianae publicè exhibeatur.“

Noch öfter (E4, H4, 13) figuriert Terenz im Lehrplan des Regensburger Gymnasiums.

Neben anderen[1]) beschäftigt sich Gottsched[2]) mit der

---

in Gy|mnasio Ratisponensi | proponvntvr. | Avtore | Hieronymo Osio Scholae | Eiusdem Rectore et | Professore. | Ratisponae excvdebat | Henricus Geisler. | Anno, M. D. LXVII. (E.)

[1]) Vgl. z. B. Le Brun, Discours S. 92: On a toûjours fait plus de cas des comédies de Térence et nous pouvons dire, qu'elles étaient plus tolérables durant les premiers siècles que ne le sont à présent celles de Molière. Eine ganze Reihe von Gegnern des Plautus findet sich S. X—XII bei Leonel da Costa, As primeiras quatro comedias de P. Terencio, traduzidas em verso Portuguez. Lisb. 1788. 1789.

[2]) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniss aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts gesammelt und an's Licht gestellet von Johann Christoph Gottscheden. (Leipzig 1757.) — Des nöthigen Vorraths zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, zweiter Theil, oder Nachlese aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die vom 1450. bis zum 1760. Jahre im Druck erschienen. (Lpz. 1765.) — Dazu: Herrn Gottfried Christian Freieslebens kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Professor Gottscheds nöthigem Vorrathe zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. (Lpz. 1760.)

Frage, warum Plautus weniger geachtet war, als Terenz, und sich wenigerer Nachahmungen erfreute. „Es ist merkwürdig," sagt er,[1]) „dass unsere alten Komödien sowohl als vorhin die geschriebenen in lateinischer und deutscher Sprache, mit den Nachahmungen und Übersetzungen des Terenz anfangen, nicht aber mit dem Plautus, der doch ungleich lustiger und komischer ist. Auch hierin zeigt sich sonder Zweifel der gute Geschmack unserer Vorfahren, die sich eher in die wahren Schönheiten der feinsten Schaubühne als in das possierliche Wesen der plautinischen Stücke haben verlieben können. Wir werden hierinnen noch mehr bestärkt werden, wenn wir im Folgenden eine Menge terentianischer Übersetzungen, allein nur wenige Stücke aus dem Plautus antreffen werden, die man im Deutschen bekannt gemacht hat."

Ähnlich erklärt Mahrenholtz,[2]) warum Molière Plautus gegen Terenz zurücksetzte. „Nicht zufällig war es nun, dass Molière von der Nachahmung italienischer Komödien zu Terenz, nicht zu Plautus überging. Zu dem Tone, den seine ersten Komödien anschlagen, stimmte die bei aller leicht verhüllten Frivolität feine Darstellungsweise des Terenz besser als die derbere Form der Plautin'schen Komödien."

War nun aber den Anschauungen dieser Zeit Terenz „geradezu einem Lehrbuch der Moral gleichgeachtet, an das man sich nur zu wenden brauchte, um zu erfahren, was gut oder böse sei,"[3]) so war er doch, und gewiss berechtigt,[4]) streng sittlich denkenden Schulmännern nicht ganz unbedenklich, und der gymnasiarcha Harlemensis C. Schonaeus sah sich veranlasst, einen Terentius Christianus[5]) herauszugeben, dessen Erscheinen er

---

[1]) Nöth. Vorr. I, 37.

[2]) Molière. S. 119.

[3]) Melanthons Brief an Peter Ritter. 29. Januar 1526. Fragmentum epistolae ad amicum quendam. (Corpus Reformatorum IV, 956. X. 101.) — Interessant ist es zu hören, wie der Ingolstädter Professor (1522) Joh. Alex. Kohlberger, genannt Brassicanus, den Auftrag erhielt, er solle, um Ärgernisse zu vermeiden, den Terentius keusch lesen. (C. v. Prantl, Geschichte der Ludwigs-Maximiliansuniversität. Mch. 1872. I. Bd. S. 209.)

[4]) Vgl. z. B. The comedies of Terence, translated into familiar blank verse by George Colman. London 1765. Preface p. XXXI. „Notwithstanding the acknowledged chastity of Terence, there are many things in these plays irreconcilable to modern notions of delicacy."

[5]) Terentius Christianus seu comoediae sacrae tribus partibus distinctae, Terentiano stylo a Cornelio Schonaeo Goudano conscriptae. 1620. — Francofurti ad Moenum sumpt. Joh. Adamii Jungii, anno 1712. — Schonäus schrieb: I. Bd. Naaman; Tobaeus; Nehemias; Saulus; Josephus; Juditha. II. Bd. Susanna; Daniel; Triumphus Christi; Typhlus; Pentecoste; Ananias. III. Bd. Baptistes; Dyscoli; Pseudostratiotae; Cunae; Vitulus.

in seiner Praefatio motiviert,[1]) sowie auch Louis Isaac Saci

[1]) In der Praefatio candido Lectori (Bd. I) heisst es: „Non pauci cum politiorum litterarum insigni peritia celebres, tum spectatae sanctimoniae, eximiaeque pietatis opinione suspiciendi hac tempestate reperiuntur, qui Plauti veteris scriptoris comici lectione studiosos avocant, eiusque fabulas parum commodas esse censent, idque propter obscaeniores sales, turpes facetias iocosque inverecundos, quibus ille popularem gratiam sibi demereri studens, delicatas lascivorum hominum aures identidem demulcet, et vanum ineptorum spectatorum risum captat. Atque horum opinioni quivis prudens numquam quidem magnopere refragatus est. Verum plerique non ita facile se in illorum sententiam adduci patiuntur, qui Terentium quoque uti spurcum quendam poëtam e puerorum manibus excutiendum arbitrantur. Nam hoc ut nihil limatius, nihil tersius, ac latinius est: ita ab indecora turpique veteris comoediae licentia quam longissime eius abesse orationem dicunt. Fatentur et facile concedent omnes, in Plautinis actionibus frequenter legi, quod scurrile potius quam facetum videri queat: quodque castae merito aversentur aures. At nihil istiusmodi in Terentio agnoscunt: qui ut aiunt, cum iocatur maxime; verecundiae tamen limites numquam transgreditur. Adeo ut urbanus lepidusque optimo iure, obscaenus vero aut turpiloquus nullo modo appellari mereatur.“ Dies widerlegt nun Schonaeus und will den heidnischen Terenz durch seinen Terentius Christianus ersetzen. „Quapropter hoc unum persuasum velim studiosis adulescentulis, ut his Terentii Christiani comoediis evolvendis bonam temporis partem impendant, has numquam e manibus deponant, sed quocunque eunt, secum in sinu circumferant nec quiescant, donec ad unguem omnes edidicerint.“ (!)

Ganz anderer Meinung war man in pädagogischen Kreisen Württembergs; dort sollten selbst zweifelhafte Stellen des Terenz belehrend wirken. (Vgl. Dr. Karl Pfaff, Versuch einer Geschichte des gelehrten Unterrichtswesens in Württemberg in älteren Zeiten. Ulm 1842. Beilage XLII.) Hora duodecima et prima in tertia Classe: Zu disen Stunden soll nach der Musica den Knaben der Terentius gelesen werden, wölchen sie auch auswendig lernen, und des andern Tags, in der repetition auswendig recitieren sollen. Und weil der Terentius gar proprié und puré geschrieben, Sollen dieselbigen phrases mit den Knaben vil und fleissig geübt, auch in gut teutsch gebracht, darmit das Lateinreden und schreiben dardurch gefürdert werde.

Es sollen auch die Praeceptores, in enarratione Terentij, dise prudentiam haben, das sie consilium authoris wol anzeigen, wie er nit alle Ding ex sua persona rede, sonder diuersa vitia et ingenia in diversis personis abmale, ut in Demea, nimiam seueritatem in corrigendis delectis, in Mitione vero nimiam ad condonandum facilitatem.

Item da Mitio sagt: Non est flagitium (crede mihi) adolescentem scordari, neq; potare neq; fores effringere etc. ist der Jugent anzuzeigen, das Mitio dise Wort nit aus ernst rede, wie ers dann gleich in eadem Scena widerrufft, und den Spectatoribus huius dissimulationis ursach anzeigt, da er also sagt: Nec nihil, neq; omnia haec sunt, quae dicit, tamen nonnihil molesta haec sunt mihi: sed ostendere me aegrè pati illi nolui, nam ita est homo: quum placo aduersor sedulo et deteres etc.

Item es sollen auch an diesen und dergleichen locis die Praeceptores anzeigen, wie die blinden Ethnici von Gott und seinem Wort nichts gewisst, wie dann die Rochlosen Christen auch nichts darumb wissen. Darumben ein exemplum und testimonium sacrae Scripturae anzeigen, wie Gott der HERR dise Laster grewlich straff, und sich in allweg befleissen, das die unverstandene zarte Jugendt, nit geergert werde.

le Maître[1]) (1613—1684) drei Komödien des Terenz „très-honnêtes“ machte (1647), allerdings „en y changeant fort peu de chose“.

Den Gelehrten galt Terenz als Evangelium. Der französische Terenz von 1567[2]) fasst die grossen Vorzüge des Terenz in nachstehenden charakteristischen Versen zusammen:

Qvi voudra fuir plusieurs vices damnables,
Moyennement au monde se tenir,
Et veoir à lœil les choses conuenables
Lise Terence pour soy bien contenir.
C'est vn autheur, pour clarement venir
Au lieu ou fait vertu sa residence,
Sans point auoir du pervers l'acointance,
Qvi ne peut point à ce bien paruenir.
C'est le guidon droit, facile & plaisant,
De bonnes mœurs & miroir euident
Qve Fabius, l'orateur Cicéron,
Erasme aussi, trois flambeaux immortelz
Ont imité & tenu pour patron,
En leurs escripts docts & eternelz.

Für die Achtung der gelehrten Welt war die vollendete Form und regelrechte Sprache des Terenz massgebend, obwohl man die Eintönigkeit seiner Lustspielvorwürfe Plautus gegenüber nicht leugnen kann.[3]) Montaigne führt wohl den richtigen Grund der Bevorzugung des Terenz vor Plautus an, wenn er sagt:[4]) „Pour l'estimation et preference de Terence, faict beaucoup que le père de l'eloquence romaine l'a si souvent en la bouche, seul de son reng; et la sentence que le premier iuge des poëtes romains donne de son compaignon.“

Thatsache ist, dass sich die gelehrte Welt an Terenz hielt.[5]) „Sie fuhren fort, die lateinischen Muster und die Nach-

---

[1]) Vergleiche über ihn Voltaire, Écrivains du siècle de Louis XV. — Die Lustspiele sind: l'Andrienne, les Adelphes, Phormion. S. Sainte-Beuve, Port-Royal. III, 505.

[2]) Les | six Comedies | de Terence, tres excellent poete comiqve | mises en francoys, avec le | latin en favevr des ieunes | enfans desireux de la | pvrete et intelli|gence de la lan|gve latine. | A Paris (par Estienne Doart). 1567.

[3]) Vossius, Inst. Poët. Lib. II, cap. 25. sect. 5: „Hac sane parte (sc.: vi comica) videtur superior Plautus; uti et varietate tum argumentorum, tum dictionis. Nam Plautus semper studet esse novus, suique dissimilis; seu rem spectes, seu verba. In Terentio vero magnopere conveniunt argumenta fabularum: et quando de eadem re, aut simili, est sermo, plurimum nec absimilis est dictio.“

[4]) Essais, livr. II, cap. 10.

[5]) Vgl. Francke a. a. O. S. 13. 15. — Es fehlte indessen nicht an Verehrern des Plautus. Man vergleiche z. B. die Widmung, welche Jean-Adelphus Müling seiner Plautusausgabe (1508) vorausschickt. (Ch. Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace. II, 141. 142.) Jerôme

ahmung des Terenz mehr im Auge zu haben als den Beifall des Volkes.“ [1]) Allerdings war, wie Francke (a. a. O.) zeigt, auch das Volk den terentianischen Stücken sehr zugeneigt. „Die Aufführungen terentianischer Komödien . . . müssen wohl im ganzen beim Publikum ausserordentlich beliebt gewesen sein, besonders in Sachsen, wo eine schon 1540 erlassene und 1580 wiederholte Verordnung es den Lehrern zur Pflicht machte, die Komödien des Terenz und einige des Plautus von den Knaben spielen zu lassen.“ [2])

Es war aber nicht nur die feinere Form des Terenz, was die Gelehrten besonders anzog,[3]) die Latinität des Dichters liess sie denselben immer und immer wieder der Jugend als Vorbild und Lektüre empfehlen, und man möchte mit Herder[4]) ausrufen: „Auch euch, ihr Mönche, sei Dank, dass ihr, um Latein zu lernen, uns den Terenz . . . . . aufbewahrtet.“ — Der Kurfürst Friedrich III., der Weise von Sachsen (1463—1525), berief einen eigenen Professor für Terenz an die neu (1502) gegründete Akademie Wittenberg.[5]) Es folgten fortgesetzt Übertragungen des Dichters, die ihm allerdings nicht immer zum Vorteile gereichten; denn „je paraphrastischer . . . die deutschen

---

Gebwiler (geb. cc. 1473, gest. 1545) hielt Plautus hoch. „Il trouvait Plaute supérieur à Térence autant que le soleil est supérieur aux étoiles.“ Ebenda. II, 162.

[1]) Gervinus, G. G. Geschichte der deutschen Dichtung. 5. Aufl. (Lpz. 1871—74.) III. Bd. S. 94.

[2]) Vgl. Raumer, Pädag. II, 284. — Dr. Straumer, Beiträge zur Schulkomödie in Deutschland. Progr. des Gymnasiums Freiberg 1865 (vornehmlich über Zwickau). — Kämmel, Ein Beitrag zur Geschichte des Zittauer Gymnasiums. (Progr. 1856.)

[3]) Stephanus Doletus formuliert seine Ausstellungen an Plautus gegenüber Terenz in nachstehenden Versen:

Graecos poëtas comicos mitto libens;
De latinis quid sentiam, iam iam eloquar.
Plautum Terentio qui obstinate praeferunt,
Graviter videntur mihi errare. Siquidem
Nemo negat Plauto sermonis Latii
Proprietatem supremam. Sed nec ea deest
Terentio vel maior. Atque praeterea
Servile Plauti ingenium et plebeium nimis;
Terentius liberali stilo, et extra sales
Vulgares posito non vulgariter superat.
In hoc, latinae Musae, parcite Sedigito,
Qui principi latinae comoediae abstulit
Meritam hercle laudem, si comico cuiquam alii.

(Bei Leonel da Costa, As primeiras quatro comedias de P. Terencio.)

[4]) Ideen zur Geschichte der Menschheit. XIV, 5.

[5]) S. De linguae latinae in Germania per XVII saecula amplius fatis ab ipso tempore, quo Romanorum arma et commercia nonnullum eius usum intulerunt, ad nostram usque aetatem commentarii auctore Jacobo Burckhardt, Sulzbacho-Palatino. Hannoverae (Förster) 1713.

Terenze wurden, desto schaler wurden sie auch und verloren den alten Kern. Man konnte gleichwohl nicht satt werden, ihn zu übersetzen.“ [1]) Freilich befürchtet ein Diakon von Tübingen (1567): „Ein anderer Vorwurf könnte sein, dass er es[2]) überhaupt deutsch übersetzte, das Latein werde dadurch verachtet.“ [3]) In solchen Ehren stand die lateinische Sprache; so allgemein war ihr Gebrauch.[4])

Eine reiche Anzahl von Terenzausgaben und Übersetzungen zeugt von dieser besonderen Vorliebe für diesen Dichter. So erschienen in raschen Zwischenräumen im Jahre 1613 eine neue Auflage von Hams Andria, 1614 dieselbe Komödie neu übersetzt von einem Lymberger; 1620 gab die im Jahre 1617 vom Fürsten Ludwig von Köthen gestiftete Fruchtbare Gesellschaft in Köthen den ganzen Terenz deutsch und lateinisch heraus. Im selben Jahre erschien der Terenz von Michael Meister in Halle; 1624 von David Höschel und Martin Schenk; 1626 von einem Ungenannten (Weimar bei I. Mieschner); 1627 von Joh. Rhenius (noch zweimal im siebzehnten Jahrhundert aufgelegt) u. s. w.

Mit diesen fortgesetzten Übertragungen des Terenz gingen Aufführungen desselben Hand in Hand. Terenz wurde „das ganze siebenzehnte“ und „auch im achtzehnten Jahrhundert in Sachsen und nächstdem in Schlesien“ gespielt. Ja noch in unserm Jahrhundert in den vierziger Jahren zu Hamburg wurden von Schülern des Johanneums Stücke des Terenz aufgeführt.[5]) Jene drastischen Figuren, wie z. B. der Selbstpeiniger,

---

Zweiter Teil: Wolfenbuttelii (Freytag) 1721. — Dort heisst es (II, 217): Terentii vero elegantia inde ab adulescentia ita captus fuerat, ut in recens condita sua Academia singularem Professorem constituerit, qui studiosae iuventuti eum explicaret illustraretque. (Jo. Jac. Mülleri Staatskabin. II, S. 432. — Vgl. auch Francke a. a. O. S. 8—13; Raumer, Gesch. der Päd. I, 96.)

[1]) Gervinus. III, 100. Vgl. auch ebenda II, 614.

[2]) Ein Lustspiel des Terenz.

[3]) Gottsched, Nöt. Vorr. II, 81.

[4]) Otto Brunfels in Strassburg hatte das Lateinsprechen bei Vermeidung der Stockprügelstrafe eingeführt. S. Catechesis puerorum in fide, in litteris et in moribus. 1529. (Fol. 76[a]): Vernacula lingua loqui in ludo nostro piaculum est atque non nisi plagis expiatur. Vgl. auch die Notiz bei R. Prölss. Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. (Dresden 1878.) S. 8. „In einem Lobgedichte auf den Goldberger Schulrektor Trotzendorf wird es rühmend hervorgehoben, er habe die römische Sprache allen so eingegossen, dass es für Schande gelte, deutsch zu sprechen und selber Knechte und Mägde Latein sprächen.“ — Man erwäge auch, welche Schwierigkeiten u. a. Martinus Balticus in Ulm (1585) fand, als er neben lateinischen Komödien auch deutsche spielen liess, bis ihm der Rat der Stadt dies gewährte. Doch wurde es ihm (freilich mit anderen Ursachen) Quelle ewiger Anfeindungen. S. K. Pfaff a. a. O. S. 52.

[5]) Francke a. a. O. S. 32.

erzielten noch den gleichen Erfolg wie im Altertume.[1]) Dem fortgesetzten Studium der Komiker verdankt die Entwicklung des Theaters Unendliches.[2])

Zwar verhielt sich der Klerus häufig feindselig gegen Terenz;[3]) doch obsiegten diese Studien. Die ganze Polemik jedoch wirft manches Streiflicht auf den etwas problematischen Charakter des oft überschwänglich gepriesenen klerikalen Humanismus.[4]) Wachsmuth[5]) äussert sich hierüber: „Die Glaubensverschiedenheit hatte wesentlichen Einfluss auf die Art des Studienbetriebs. Seitdem die Jesuiten im Gebiete des Katholizismus dominierten, bekam er eine von dem italienischen Humanismus abweichende Richtung; von ihnen wurde mehr gehindert als gefördert.“[6])

Vorzüglich gegen Plautus und Terenz eiferten die Jesuiten[7]) und stellten sich dadurch würdig den älteren Zeloten und Ignoranten an die Seite.[8]) Ein klares Bild der Hindernisse, die teils „ungelehrte und verwöhnte Theologen“ teils Beschränktheit anderer Art den humanistischen Bestrebungen in den Weg legten, giebt eine Stelle in der Widmungsepistel „an den edlen und vesten Fritz Jacob von Anweil“ vor der Terenzübersetzung

---

[1]) Cicero, Disput. Tuscul. III, 27. 65.

[2]) Vgl. Prölss, Rob. Geschichte des neueren Dramas. (Lpz. 1881.) I. Bd., zweite Hälfte. S. 100.

[3]) Francke a. a. O. S. 7. — Vgl. auch Charles Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace. Paris 1879. I. S. 220. „Wimpheling qui dans son indignation contre la poésie païenne, le (Térence) rangeait parmi ceux qu'il fallait exclure et que Dieu lui-même avait châtiés en les faisant périr d'une mort misérable. (Contra turpem libellum Philomusi defensio theologiae. 1510.) Vgl. auch ebenda S. 64. A. 166.

[4]) Vgl. zur Bildung des Klerus und seiner lateinischen Kenntnisse Burckhardt, de linguae latinae fatis etc. I, (55. 68.) 79. 83. 443. 444.

[5]) Allgemeine Kulturgeschichte. (Lpz. 1851.) III. Bd. S. 413.

[6]) In der Anweisung zum Unterricht Maximilians von Baiern (1598 bis 1651) war verboten, die alten Autoren, die heidnischen Schwätzer und Fabelhanse zu traktieren. Raumer, Geschichte Europas. III, 339. Vgl. ferner zur Sache: *ΓΝΩΜΟΛΟΓΙΚΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟΛΑΤΙΝΟΝ.* Michaelis Neandri. (Basileae 1564.) Epistol. S. 11. (Vnà etiam planum facere facile esset, quod multorum optimorum librorum amissionem monachis ignavis debeamus.) — H. Schreiber, Matthaeus Hummel im Bach (geb. 1425, gest. 1477). Freiburg 1833. S. 16. 17. 18. — Wenzel Wladiwoj Tomek, Geschichte der Prager Universität. (Prag 1849.) S. 290 ff. — S. 292: „Die Studien der alten Klassiker, welche den Stolz des sechszehnten Jahrhunderts ausgemacht hatten, waren [unter der Herrschaft der Jesuiten] von der philosophischen Fakultät ausgeschlossen.“ — S. auch das Urteil des Herman Busch (1468—1534) in seinem Vallum humanitatis. — J. F. Schröder, Das Wiederaufblühen der klassischen Studien in Deutschland. (Halle 1864.) S. 214.

[7]) Francke a. a. O. S. 55—60.

[8]) Vgl. Jundt a. a. O. 8. A. 2. Allerdings lese man auch Raumer, Gesch. der Pädag. I, 245. — Vgl. auch Joh. Sturmij de exercitationibus rhetoricis liber academicus. Argent. Nic. Wyriot 1572. Fol. g 2^a.

des Valentin Boltz von Ruffach (1539).[1]) Dort heisst es: „Darab werden sich onzweiffel auch etliche vngelerte, verwänte Theologi streüssen, das ich als ein kirchendiener, mich solcher weltfreydiger, schimpffiger, fleischlicher matery vndernimm. Denen gib ich dise antwort: das ich auss Virgilio, Terentio, Plauto vnd andern heiden, hab das lateinisch Euangelium lernen verstan, sacra ex prophanis, vnd drumb nit jren glauben vnd leichtfertigkeit angenommen. Nun hat vns ye gott die freien künst durch die heiden geben, vnd welcher die künst verachtet, der verachtet vnd verschmächt Gott selbs, dann durch dise werden Gottes wunderwerck erkent. Was sind sie nun anders die gelerten heiden, dann vnsere knecht vnd diener, die uns vorgearbeitet haben, & praemansum in os inseruerunt; sie haben vns fürgekewet wie den jungen kindern. Aber das ist das alt gifft vnd pestilentzisch übel, das wir Teutschen nie vil acht auff vnser mutterspraach gehabt haben, wie sie gepflantzt vnd auff bracht werd. Die ja gleich jr facundiam vnd zier so wol hat, als andere spraachen. Wer das erfaren wöll, der besehe vnd lese den verteutschten Josephum, Senecam, Officia Ambr. vnd vil treffelicher authores: die der hochbereedt man teutscher nation Doctor Caspar Hedio zu Strassburg verteutscht vnd in wunderbarlichen wolstandt teutscher zungen bracht hat. Darab werden auch vil stoltz gelerten murren, vnd sagen, es sey nit loblich, das man alle ding also in teutsche spraach bring, das Latein werd dadurch verachtet. Ich sag nein darzu. Es ist der Lateinischen spraach ein treffelicher rum vnd hoher preiss, das sie so hohe wunderparliche ding hinder jr verborgen hat gehan, vnd macht vns teutschen, das wir erst anfahen, vnsere eygen spraach regulieren vnd wolstellen."

Auf das nachdrücklichste empfiehlt M. Luther, welcher den Terenz in acht Wochen zweimal ganz in seinen Erholungsstunden gelesen hatte,[2]) das Schauspiel in der Vorrede zum Buch Judith und Tobias. In den Tischreden[3]) äussert er sich auf die Anfrage des D. Johannes Cellarius, ob man die heidnischen Poeten spielen dürfe: „Comödien zu spielen, sol man vmb der Knaben willen in der Schuel nicht wehren, sondern gestatten vnd zulassen: Erstlich, dass sie sich vben in der lateinischen Sprache: Zum andern, dass in den Komödien fein künst-

[1]) Publij Terentij Aphri | sechs verteutschte Comedien, auss | eygen angeborner Lateinischein spraach | auffs trewlichst transferiert | durch Valentinum Boltz von Ruffach. | Anno M. D. XXXIX. | — Am Schlusse steht: Getruckt zu Tübingen von Ulrich Morhart. Anno MDXL.

[2]) Koch, Schol. S. 65.

[3]) Luthers Tischreden und Vorreden auf die Bücher Judith und Tobias. Asg. von J. K. Irmischer. Erlangen und Frankfurt. 1854. LXII. 336. LXXIII. 92. 98.

lich erdichtet, abgemalet vnd fürgestellet werden, solche Personen, dadurch die Leute vnterrichtet vnd ein jeglicher seines Ampts und Standes erjnnert vnd vermahnet werden, was einem Knechte, Herren, Jungen Gesellen, vnd Alten, gebühre, wohl anstehe, vnd was er thun solle: Ja es wird darinnen fürgehalten, vnd für die Augen gestellet, aller Digniteten Grad, Ampter vnd Gebühr, wie sich ein jeglicher in seinem Stande halten sol, im äusserlichen Wandel, wie in einem Spiegel.

Zudem werden darin beschrieben vnd angezeiget, die listigen Anschläge vnnd Betrug der bösen Bälge. Desgleichen was der Eltern vnnd jungen Knaben Ampt sey, wie sie jhre Kinder vnnd junge Leute zum Ehestande ziehen vnd halten, wenn es zeit mit jhnen ist, vnd wie die Kinder den Eltern gehorsam seyn vnd fragen sollen etc. Solches wird in Comödien fürgehalten, welches denn sehr nütz vnd wol zu wissen ist: denn zum Regiment kann man nicht kommen; mag auch dasselbige nicht erhalten denn durch den Ehestand. Vnnd Christen sollen die Comödien nicht ganz vnd gar fliehen, darumb dass bissweilen grobe Zoten und Bulereien darinnen seyn, da man doch umb dieser willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darumb ist's nicht, dass sie solches fürwenden vnd vmb der Vrsache willen vorbieten wollen, dass ein Christen nicht solte Comödien mögen lesen vnnd spielen." [1])

Reuchlin (1455—1522) und Frischlin (1547—1590) weisen auf die alten Komödiendichter hin, und ihre Stücke zeugen von dem Studium des Plautus und Terenz selbst in echtdeutschen Stoffen. [2]) — Erasmus von Rotterdam (1467—1536) versteigt sich in seiner Begeisterung zu einem wenig gelungenen Wortspiel. Terenz heisst er „quod manibus esset terendus". George Rollenhagen (1542—1609) wollte, „dass er wie Theer den Schülern an den Händen kleben solle." Er liess i. J. 1592 an seiner Schule zu Magdeburg alle sechs Stücke des Terenz aufführen. [3])

Alles gefiel sich in begeistertem Lobe des Terenz. [4]) Melanthon, der gegen „krittliche und murrische Censoren" eiferte,

---

[1]) Luthers Tischreden, ed. Förstemann u. Bindseil. Berlin 1848. IV. S. 592. — Vgl. auch Dr. E. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preussen, vornämlich der Bühnen in Königsberg u. Danzig. Königsb. 1854. S. 22. — In ziemlich ähnlicher Weise empfiehlt Baco von Verulam (gest. 1626) in seinem Buche „de augmentis scientiarum" (VI, 4) die theatralischen Übungen wegen ihres günstigen Einflusses auf das Gedächtnis, die Sprache und den Ausdruck. (Schwarz, Geschichte der Erziehung. II, 317 ff.)

[2]) Gervinus a. a. O. III, 97.

[3]) Gervinus III, 115.

[4]) Vgl. z. B. ein Gedicht des Johannes du Flos Attrebates (bei L. da Costa, as quatro primeiras comedias u. s. w.):

veranlasste die fleissige[1]) Aufführung der Komödien des Terenz mit Ausnahme der Hecyra und des Heauton timorumenos. Von Plautus nahm er nur den Miles Gloriosus in sein Repertoire auf, obwohl er im Schulplan seines Visitationsbüchleins auch aululariam,[2]) trinummum, pseudolum für rein erklärte.[3])

Hatte C. Schonaeus sich schon an Terenz gestossen, so konnte er natürlich mit Plautus noch weniger sich befreunden; besonders zog er gegen den Amphitruo und den Miles Gloriosus in seinem Prologe zum Tobaeus[4]) los.

Indessen hat sich kaum eine deutsche Stadt trotz aller Kämpfe für und wider die alten Komödien der Aufführung derselben gänzlich[5]) entschlagen wollen oder können. Nur einige wenige zufällig gewählte Beispiele mögen dafür zeugen.

„In Wien gingen hierin die Universitäts-Gymnasium- und Schottenschulen, sowie zu St. Stephan und St. Michel, dem Jesuitenorden vor, da dieser erst im Jahre 1551 hierher berufen

---

Quem sermone iuvat loqui erudito
Et docto simul et simul faceto,
Volvat perpetua manu Terenti
Versus, quo melior poëta nullus.
Nullus tam vario lepore plenus.
Nullus quo melius putet iuventus
Linguam reddere posse se disertam

u. s. w. — Kromayer führt noch ein ins Deutsche übersetztes Lobverslein des Johannis Murmellii (1470—1517) an (S. 6), in dem alle Vorzüge des Terenz gepriesen sind:

Wilstu zugleich Dein Zung wol ausspoliren,
Dein Hertz vnd Sinn mit schönen Sitten zieren,
Wiltu ansehen, wie im Spiegel, die Welt,
So thu mit Fleiss in diesem Buch studiren,
All Menschlich Thun es Dir für Augen stelt.

[1]) Besonders des Phormio. (Koch, Schol. S. 65.) — Vgl. auch Burckhardt, de linguae latinae fatis. I. S. 353.

[2]) Corpus Reformatorum, ed. Bretschneider u. Bindseil. X. Bd. (1834.) S. 101. Si norunt Terentium, potest proponi aulularia Plauti.

[3]) Francke a. a. O. S. 22.

[4]) (S. 59): Nec fabulosus quispiam Deus, viri
Mentitus formam, amantem fallet coniugem,
Nec *miles* adversa ostentabit vulnera,
Nec servus argento emunget senem.

Ähnlich auch in den Prologen zu Saul, Judith, Nehemia. (Vgl. Francke a. a. O. S. 133.) — Doch aber sagt er in einem Epigramme an Jacobum Brassicanum (III, 244) von sich:

Comica dum levibus percurro pulpita soccis,
Plautinum sectatus opus, numerosque Terentii.

[5]) Verhältnismässig wenig geschah z. B. in Frankfurt a. M. für Plautus und Terenz. (Vgl. Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. etc. von E. Mentzel, Frkf. 1882, S. 6. u. 7, wornach bereits 1591 Plautus und Terenz verdrängt waren und auch lat. Schulkomödien nicht (?) stattfanden.)

wurde. Die frühesten bisher bekannten von diesen Wienerschulkomödien sind Eunuchus von Terenz und Aulularia von Plautus, dann der rasende Herkules und das Abendmahl des Thyestes von Seneka in der aula universitatis repräsentiert, welche Conrad Celtis i. J. 1486 in Druck legen liess.“ [1])

Ebenso war es in Augsburg. „Kaum hatte der Ulmer Bürger Hans Nydhart 1486 oder 1488 eine Übersetzung des Eunuchen von Terenz erscheinen lassen, als ein Augsburger 1497 auch hier ein Paar Komödien drucken liess. I. G. Boivarii Comedie utilissime omnem latini sermonis elegantiam continentes (I. G. Bayers äusserst nützliche Komödien, welche die ganze Zierlichkeit der lateinischen Rede entfalten), die von der „hiesigen ehrbaren Jugend“ — vornehmen Knaben aus hiesigen patrizischen Familien — wirklich aufgeführt worden sind, und die wenigsten von einer guten Portion Einbildungskraft des Verfassers zeugen. Professor Hans in seinem Aufsatze über das Schulwesen (Histor. Vereinsschrift 1875) nennt den Verfasser Grüpeck.“ [2])

„Die feierliche Stiftung des Olmützer Seminars (durch die Jesuiten) verherrlichte die mit grossem Beifall gegebene Komödie Aulularia von Plautus.“ [3])

Zu Fasching 1518 wurde in Zwickau bei einem Turniere, das Herzog Johann von Sachsen veranstaltete, unter anderm der Eunuchus des Terenz „ordentlich und wohl“ gespielt. [4])

Überhaupt spielte man in Zwickau zu dieser Zeit die Stücke des Terenz häufig mit deutschen Einleitungen und Einschaltungen zu besserem Verständnisse. [5]) Gottsched [6]) giebt Proben dieser Zurichtung. Da wird z. B. Thais eingeführt mit den Worten:

Itzt trit daher dasselbig weyb,
Gar wohl geschmuckt vnd gradt vom Leyb,
Von aussen scheint schon vnd gladt
Ein schlamsack sonst vnd rechter vnflat.
Sie schwantzt herein in eyteler pracht
In sammet vnd seyden das einer dacht
Es wär gantz lauter gulden als
Was sie an armen vnd am halss
Vom golde tregt, ich dorft wohl wetten
Der mehrer teyll sind kupfern ketten

u. s. w.

Auch wird Einzelnes, und nicht immer das Passendste, ein-

---

[1]) Schlager, Wienerskizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge. 1839.
[2]) Witz, Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. 1876. S. 9.
[3]) Geschichte des Theaters in Mähren und Österr.-Schlesien. Vom K. K. Finanzrate Christian d'Elvert. Brünn 1852. S. 21.
[4]) Vgl. Germania. Band XXII. (1877.) S. 19. 20.
[5]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 28.
[6]) Ebenda. I, 32.

geflochten, so im Heauton timorumenos die anus nutrix inter eundum venatur pulices.

> Ich halt, die flöhe haben winter vnd sommer
> Gemiett bey mir ein gast kamer

u. s. w. Et paulo post: Ey peyss, das dich alle plag u. s. f.

Schon i. J. 1523 bestimmt die Zwickauer Schulordnung, „dass Mittwochs nach geschehener Repetition und Sonntags nach der Kirche eine Komödie aus dem Terentius zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Übung in der Aussprache und in der Geschicklichkeit des Leibes gespielt werden soll.“ [1])

Im Jahre 1530 führten die Alumnen der Universität Löwen die Adelphi in lateinischer Sprache mit einem Prolog von Adriano Barlando auf. [2])

„Wie Joh. Reuchlin seine Scenica progymnasmata im Hause des Kämmerers Johann von Dalberg (1445—1503) zu Heidelberg hatte aufführen lassen, so wurden zu Augsburg durch die Schüler Komödien aus dem Terenz und Plautus gegeben; so zu Zürich (schon 1531) auf dem Saale des Kirchen- und Schulrats der Plutus des Aristophanes in der griechischen Ursprache vorgestellt, mit Musik in den Zwischenakten, welche vom Reformator Zwingli komponiert war.“ [3])

Über eine Aufführung des Miles Gloriosus in Prag berichtet Leo Blass:[4]) „Im Fasching des genannten Jahres (1535) wollten die Studenten (der Prager Universität) ein Lustspiel von Plautus (Miles) aufführen und bemühten sich um Auffindung eines passenden Lokales. Der damalige Bürgermeister der Neustadt Prag, Jakob Strnadt, erlaubte die Aufführung in dem Neustädter Rathause, wo sich ein vollkommen tauglicher Raum hierzu vorfand. Doch der Altstädter Magistrat verklagte deshalb die Universität, dass sie eine von ihm nicht bewilligte Versammlung veranstaltet habe, der Bakalar Modrý, der den „Soldaten“ spielte und wahrscheinlich das Hauptverdienst um diese Vorstellung hatte, wurde vorgerufen, eingesperrt und erst infolge eines scharfen Rekurses des Universitätsrektors nach drei Tagen strenger Haft entlassen.“

---

[1]) Gödeke, Einleitung zum zweiten Bande der deutschen Dichter des XVI. Jahrhunderts. pag. XVIII.

[2]) Leonel da Costa. As primeiras quatro comedias ... pag. XV.

[3]) Beiträge zur Geschichte Basels, herausgegeben von der historischen Gesellschaft zu Basel. I. 1839. II. 1843: Darin Bd. I. S. 169—212. Geschichte der dramatischen Kunst in Basel von C. Aug. Burckhardt. U. J. D. S. 197.

[4]) Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. 1877. S. 9.

Im Jahre 1537 führt der „latheinische schullmayster Hanns Binder“ in Nördlingen „mit den Knaben ain comödj auss dem Therencium“ auf.[1])

Bekannt ist die Teilnahme, welche die Güstrowsche Schulordnung, die ungefähr in das Jahr 1552 (oder 1553) fällt, der alten Komödie widmet. Von ihr wird in Reichards Theaterkalender von 1787 nach einem alten Manuskripte Folgendes mitgeteilt: „Cap. X. De ludis scenicis. Es soll auch alle halbe Jahre eine lateinische Comoedia aus dem Plauto oder Terentio für die Knaben, dass sie gut Latein lernen mögen, von den Schülern in der Schule, jedoch extra habitum, agiret werden, denn es heisst:

Continet humanae speculum Comoedia vitae
Turpiaque urbano facta lepore notet.

Es wehre auch unter den grossen Schülern, die der griechischen Sprache erfahren sind, ein fein Exerzitium, dass sie bisweilen einen Dialogum Luciani mit agirten, der allezeit ein lateinisch Argument hette, umb der gemeinen Schüler willen. — Teutsche Comedien oder Tragedien sollen für denn gemeinen Mann noch sonsten von den Schülern nicht agieret werden, es sei denn, dass es mit Unserm Vorwissen und auf unser Gutachten geschehe.“[2])

Über Aufführungen in München (in den Jahren 1557, 1562, 1566) verdanke ich den gefälligen Mitteilungen des Herrn Dr. Karl Trautmann aus den Münchener Stadtkammerrechnungen die nachstehenden Daten:

1557: zahlt dem Poetn Martino Baltico: An 12 talern erung von wegen zweyer Comedj ex plauto so er ainem erbaren Rath zugefallen vnd den Discipuln zu guet auffm Rathhaus gehalten, nemlich Sme dem poetn 10 vnd seinen Discipuln 2.

Ad 27. februarij (1562) ditto zalt dem poeten gabriele Khasstner Eerung von wegen der Comedi zwayer zwidling Ex Plauto so Err auff dem Rathhaus gehallten 10 Taler. V und den Discipeln 2 Taler thuet . . . 13 fl 5 β

Ad 19. aprilis [1566] (ditto) zalt dem poeten Gabriele Casstner von wegen der Comedj so er durch seine Khnaben halten lassen Ex Plauto Trinummum genannt Teutsch vnnd Lateinisch 14 Taler zu einer Vererung.

Die im Jahre 1559 von Herzog Christoph in Württem-

---

[1]) Dr. K. Trautmann, Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im XVI. Jahrhundert, in Schnorrs Archiv. Bd. XIII. S. 51.

[2]) Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin von H. W. Bärensprung. Von den ersten Spuren theatralischer Vorstellungen bis zum Jahre 1835. Schwerin 1837. S. 7. — Vgl. Gervinus III, 118.

berg erlassene „Ordnung der latein. oder Particularschulen und des Pädagogiums zu Stuttgart“ erwartet von Terenz viel für den Unterricht.[1])

In Königsberg treffen wir die Aulularia des Plautus in den Jahren 1560 und 1599 aufgeführt;[2]) Darstellungen des Terenz in Breslau im Jahre 1562.[3])

Der Strassburger Rektor Joh. Sturm[4]) (1538—1581) erinnert sich, im Jahre 1565, einer Aufführung des Phormio in der Klosterschule der Hieronymianer oder Brüder vom gemeinsamen Leben zu Lüttich, wo er als vierzehnjähriger Jüngling im Jahre 1521 den Geta spielte. Seine Anschauung war, dass schon Tertianer die Komödien des Plautus und Terentius aufführen sollten.[5])

Von Aufführungen aus dem Jahre 1567 am Gymnasium zu Regensburg berichtet Chr. H. Kleinstäuber:[6]) „Schon unter Osius (von 1565—1568 Rektor) wurden 1567 von den Schülern der obersten zwei Klassen zwei Komödien des Terenz und dann eine von Plautus, nachdem sie in der Schule gelesen und erklärt worden waren, öffentlich aufgeführt. (Hieronymi Osii Scriptum continens ceu Oeconomiam quandam lectionum et exercitationum.) Dazu taugliche Jünglinge mussten die Rollen auswendig lernen und in unterrichtsfreien Stunden einüben. (Ibid. L. 3 b.) Bisweilen wurde auch, wenn die Scholarchen die Erlaubnis dazu gaben, eine Tragödie des Seneka oder eines andern nicht klassischen Dramatikers vorgetragen. (Ibid. L. 4 a.)“

Die Anleitung des Osius „De comoediis pvblicis agendis“ lautet: „De Comoedijs dictum est supra, requiri à scholae gubernatoribus, vt quotannis duae publicè exhibeantur, sintque eae aut Terentianae aut Plautinae fabulae. Hac etiam in re, quantum fieri potest, propter multiplicem vtilitatem, quam haec res affert studiosis linguae latinae, scholae praefectis morem geremus. Instituetur autem res hoc modo: Comoediam publicè agendam

---

[1]) Vgl. Johannes Kepler. Von Dr. Edm. Reitlinger. Stuttg. 1868. Bd. I. S. 52.

[2]) Gödeke a. a. O. Einl. p. XXXII. — Hagen. S. 32.

[3]) „Die erste Erwähnung einer biblischen Komödie [in Breslau] findet sich bei Nicol. Pol, der zum Jahre 1562 erzählt, dass das neu erbaute Elisabetan mit einem deutschen Stücke, Abel und Kain, und einem lateinischen aus dem Terenz eingeweiht worden sei.“ Palm, Dr. H. Beiträge zur Geschichte der deutschen Litteratur des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts. (Breslau 1877.) S. 119.

[4]) La vie et les travaux de Jean Sturm. (Strasb. 1855.)

[5]) Koch, Schol. priv. S. 91 und Reitlinger, Kepler. I, 92.

[6]) Ausführliche Geschichte der Studienanstalt in Regensburg (1538—1880) auf Seite 1—152 des XXXV. und S. 1—142 des XXXVI. Bandes der „Verhandlungen des Historischen Vereines von Oberpfalz und Regensburg“. (Stadtamhof 1880.) S. 141.

etiam antè, quam integra enarrata & exposita fuerit, personis idoneis exactè ediscendam proponemus, vt ita eò firmius earum memoria haereat, cum prius edidicerint & publicè interpretationem ipsarum audiuerint adolescentes. Illud enim ita se habere, scholasticis experientia ostendet. Non autem nisi diebus, quibus aliàs cessant publica studia, ad actionem publicam priuatim agendo fabulas personati adolescentes praeparabuntur, ne occasionem huic summant alia studia temere negligi."

Die kursächsische Schulordnung verordnet 1580 die alljährliche Aufführung der Komödien des Terenz und Plautus,[1]) und noch später verordnete Kurfürst Christian II. (1601—1611) eine zweimalige Aufführung im Jahre, doch privatim und ohne Verkleidung. (Schulordnung Cap. IX, § 5.) „Sie sollten die Komödien aus dem Plautus und Terenz wählen, auch griechische, damit sie ihnen zur Wiederholung dessen dienten, was sie in den Stunden gehört hatten."[2]) — Der codex latinus No. 578 der Münchener Staatsbibliothek enthält Plauti Pseudolus, exhibita Ingolstadii a. 1589.

In Basel begegnen wir im Jahre 1589 Aufführungen des Terenz nach dem Schulplan unter dem Rektor Beat Heel. Am 7. August 1592 hatte eine solche statt; es wurde auf einer über dem Garten des Gymnasiums errichteten Bühne gespielt.[3]) — Anno 1569 nach Vollendung zweier Doktorpromotionen spielte man die Aululария des Plautus.[4])

In Coburg treffen wir im Jahre 1599 den Pseudolus. „Da es den 11. Mai (1599) am Gregoriusfeste sehr geregnet, habe der Rektor auf dem Rathaus pseudolum Plauti (der Betrüger) ein Lustspiel des Plautus achieret u. s. w., und seien ihm 5 fl. verehret worden."[5])

Am Mittwoch den 9. Oktober 1583 wurde das neue Theater in Strassburg mit einer (nicht genannten) Komödie des Plautus eingeweiht;[6]) i. J. 1608 wurde dort der Amphitruo gespielt.[7])

Im Ottoneum zu Kassel wurden Nachahmungen des

---

[1]) Hase, Das geistliche Schauspiel. S. 114. — K. Schmidt, Gesch. der Pädagogik. 2. Aufl. (1870.) III, 136.

[2]) Versuch einer vollständigen Geschichte der Chursächsischen Fürsten- und Landschule zu Meissen von Joh. Aug. Müller. Leipzig 1787. I. Bd. S. 53.

[3]) Lib. director. Acad. Basil. Msk. in Beiträge zur Gesch. von Basel. I, 199.

[4]) Wurstisisches Diarium. Msk. Ebenda. I, 201.

[5]) Das herzogliche S. Hoftheater zu Coburg-Gotha. Am 1. Juni 1877, dem Tage des funfzigjährigen Bestehens. (S. 9.)

[6]) Jundt a. a. O. S. 32.

[7]) Jundt a. a. O. S. 44.

Terenz, ja sogar die Antigone des Sophokles griechisch, gespielt.[1])

Die Geschichte der Stadt Bunzlau (zweiter Band, 1787) berichtet von verschiedenen theatralischen Aufführungen, darunter am 21. September 1612, dass „eine lateinische Komödie aus dem Terenz, ingleichen eine deutsche von einem Grosssprecher handelnde agiert worden vom rector scholae et factore Val. Senftleben."[2])

Im Jahre 1624 spielte man in Nürnberg die Aulularia des Plautus und die Adelphi des Terenz;[3]) aus 1618 führt Will[4]) Menächmen an.

Weniger freundlich nahm man eine am 10. September 1629 von den Schülern des Berlinischen Gymnasiums gespielte Komödie auf. Ein kurfürstlicher Erlass sprach seinen Tadel aus, welcher sogar den Magistrat, der den Saal dazu lieh, traf. Welches Stück dies war, ist allerdings nicht bekannt.[5])

Alsbald nach den ernsten, schweren Zeiten des dreissigjährigen Krieges, in den Jahren 1652 und 1660, liess man die Schüler des Frankfurter Gymnasiums, „um die ingenia bei der Schuljugend zu excolliren", im Schulhofe lateinische und deutsche Komödien aufführen.[6])

Das Münchener Seminar spielte im Jahre 1679 Chremes nach Terenz. Von diesem Stücke sagt das Tagebuch, „es habe so grosses Aufsehen erregt, dass es fünfmal wiedergegeben und auch bei Hof aufgeführt werden musste, worauf der Kurfürst den Seminaristen fünf und vierzig Gulden geschenkt habe."[7])

---

[1]) Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel von Lynker. 1865. S. 248.

[2]) Palm a. a. O. S. 124.

[3]) Nach Mitteilung des Herrn Dr. K. Trautmann, aus dem Nürnberger Ratsmanual, Jahrgang 1624, No. 7, Fol. 28[a] (Sitzung vom 22. September 1624): „M. Sophoniae Hasenmuller Ist Zwor erlaubt mit seinen discipuln, Aululariam Plauti vnd Adelphos Terentij Zu agiren, doch Jn einem Priuathaus, dabey auch befohlen hinfuro Niemand Comoedias agirn Zu gestatten, Er hab dann Zuuor dessen erlaubnus von den Herrn Scholarchen erlaubt." — Über die Nürnberger Schulkomödie, deren Anfänge sich schon in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts finden, vgl. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, S. 124. 125.

[4]) Georg Andr. Will, Bibliotheca Norica oder Kritisches Verzeichnis aller Schriften, welche die Stadt Nürnberg angehen ... Fünfter Band (Altdorf 1775). S. 255: „Menoechmi M. A. Plauti in publ. theatrum producti in incl. Nor. Acad. Alt. Panegyri XLII. Alt. 1618 (unter 21. Scenica S. Dramatica).

[5]) A. E. Brachvogel, Geschichte des königl. Theaters zu Berlin. Berlin 1877. S. 27.

[6]) Deutsches Bürgertum im Mittelalter von Dr. G. L. Kriegk. Frankf. 1868. (S. 436.) — (Vgl. auch Fichards Abhandlungen im Frankf. Archiv. III, 131.)

[7]) Stubenvoll, Geschichte des k. Erziehungsinstitutes für Studierende in München. (München, Lindauer 1874.) S. 211.

Die Chronik des Hoftheaters zu Hannover[1]) berichtet: „Die Lustspiele des Terentius gelangten natürlich in der Originalsprache zur Aufführung; so im Jahre 1690 der Phormio und der Eunuchus. Letzteres Stück wurde im Saale des städtischen Rathauses aufgeführt, und seit der Zeit ist dieser Saal (der nachher unter dem Namen Lotteriesaal bekannte Raum) auch zu andern theatralischen und nichttheatralischen Schaustellungen benützt worden. Der Konrektor der Schule war auch hier noch immer der sachverständige Leiter des Ganzen, und die Schüler luden den Rat der Stadt, die Lehrer und sonstige Respektspersonen in eleganten lateinischen Versen zu ihren Spielen ein."

Am 11. März 1693 fand in Rudolstadt eine Aufführung der Andria statt. Siehe bei Gottsched (II, 261): „Einladung zu dem terentianischen Freudenspiel, Andria genannt, welches nebst andern lustigen Aufzügen, auf des hochgb. Grafen zu Rudolstadt Geburtstag den 11. Mart. auf dem dazu bereiteten Schultheater nachmittags um 2 Uhr wird vorgestellet werden von M. Joh. Ernst Müllern, Conr." (Rudolstadt bei Löwen in 4°.)

Samuel Chappuzeau (1625—1701) wohnte manchen lateinischen Aufführungen bei, von denen er erzählt:[2]) Aussi voyons nous qu'ils ne sont pas tous bannis de nos Colleges, où i'ay veu representer des ouurages de Plaute & de Terence aussi bien que de Seneque ... Dans les premiers on ne parle que Latin ... mais le Latin est entendu & des Acteurs & des Spectateurs.

Diese wenigen Beispiele mögen zeigen, wie in allen Städten, wo eine Universität, ein Lyzeum oder Gymnasium, eine Akademie u. dgl. war, die Stücke der lateinischen Komiker gespielt wurden.[3])

In seltsamer Weise hat zunächst die Andria des Terenz eine Behandlung erfahren in dem Buche: „Terenz zum Lehrbuch für Schauspieldichter und Schauspieler mit Donats Commentar übersetzt und mit eigenen Anmerkungen begleitet." (St. Petersburg bei Logan. 1782. Erster Band.) Der ziemlich stark selbstbewusste Verfasser stellt in der Vorrede auch einen ähnlich verballhornten Plautus in Aussicht. Der an sich schon eigenartigen Behandlung der Andria (210 S.) sind Auszüge für den Dichter, den Schauspieler u. dgl. beigegeben.

Wo wir später, ja selbst noch in unserm Jahrhundert, antiken Komödien begegnen, werden sie zwar in deutscher

---

[1]) Müller, Chronik des Hoftheaters zu Hannover. (Hann. 1876.) S. 2.

[2]) Le théâtre français par Samuel Chappuzeau, accompagné d'une préface et de notes par Georges Monval. (Paris 1875.) S. 27. 28.

[3]) Wie die Jesuiten selbst in protestantischen Städten noch spät diese Schulstücke pflegten, s. bei J. F. Hautz, Geschichte der Universität Heidelberg. Mannheim 1863. II, 237 ff.

Sprache gespielt, zielen aber auf ein gelehrtes, zum mindesten sehr gewähltes Publikum ab. Franz Romanus (1731—1787) verbreitete die „Brüder" des Terenz über die deutsche Bühne.[1] Über acht bis neun Aufführungen des terentianischen Stückes berichtet auch J. D. Falk.[2] Grüner in Darmstadt hat „das nicht sehr gelehrige Parterre bis zu Terenz und Holberg geführt."[3] Vor allem aber zeigte sich Goethes nicht ermüdende Teilnahme für die Alten, zunächt für Plautus und Terenz, in wiederholten Vorstellungen des Weimarischen Theaters.[4] A. W. von Schlegel berichtet hiervon:[5] „Ich habe einer Vorstellung der Brüder des Terenz ganz im antiken Kostüme in Weimar beigewohnt, die unter Goethes Leitung einen wahrhaft attischen Abend gewährte."[6]

Am 24. Oktober 1801 wurden in Weimar „Die Brüder" des Terenz in der Bearbeitung des Kammerherrn von Einsiedel und zwar in Masken aufgeführt;[7] derselbe Kammerherr

---

[1]) Vgl. Lessing, Hamburg. Dramaturgie. (96—101 Stück.)

[2]) Kleine Abhandlungen, die Poesie u. Kunst betreffend. (Weimar, Hoffmann 1803.) S. 114.

[3]) Gervinus. V, 619.

[4]) Dr. E. W. Weber, Zur Geschichte des Weimarischen Theaters. Weimar (H. Böhlau) 1865.

[5]) Über dramatische Kunst und Litteratur. Siebente Vorlesung.

[6]) Vgl. Gervinus. V, 620.

[7]) Weber a. a. O. (S. 56.) Die grosse Liebe Goethes für das Altertum, dessen einfachen und geläuterten Geschmack er damals hinzustellen und weiter zu verbreiten suchte, sowie sein Bestreben, die Schauspieler in ihrer Kunst zu fördern, sollten den Zuschauern, besonders dem gebildeten Teile derselben, einen Begriff von dem Maskenspiel der Alten geben und den Schauspieler dahin führen, dass er den darzustellenden Charakter, der sich in der Maske aussprach, in seinem Spiele völlig ausfüllte. Es war dies eine Folge von der idealen Richtung, welche die Bühne genommen hatte; denn die Masken, das platte Kopieren der Natürlichkeit hindernd, beförderten die Darstellung der idealen Wahrheit. Auf diese Weise sollte das Spiel einen Stil gewinnen.

Dieses Stück, wie Goethe sagt, verlangte eine derbe, charakteristische, sinnlich-künstliche Darstellung. Diese wurde auch zum Teil erreicht, wenn auch nicht das erste Mal, doch nach und nach, da es in Weimar neunmal aufgeführt wurde, und auswärts, wie in Lauchstedt, den Hallensern grosse Freude bereitete. Voss als Micio, ein wohlhabender atheniensischer Bürger, stellte in seiner Maske einen würdigen, schon durch äussere Züge imponierenden Alten dar und sprach die leichtfliessenden fünffüssigen Jamben in Ruhe und edler Haltung vortrefflich. Demea, dessen Bruder, ein vermögender Landmann, von seinem Besitz in die Stadt gekommen, wurde von Malkolmi in einem polternden Tone, in einem eckigen und heftigen Wesen, welches der Stil des Ganzen fordert, gespielt. Seinen ältesten Sohn Aeschinus, in Pflege bei Micio, gab Cordemann, den zweiten, Ctesiphon, spielte Haide, an dem zu sehr das Klagende bemerkbar war, während Aeschinus etwas Keckes und Muntres hatte. Sostrata, die Mutter der Geliebten von Aeschinus, war Madame Teller, ihre Vertraute, Canthara, Demoiselle Malkolmi. Eine Sklavin, Ctesiphons Geliebte, gab Demoiselle Götz, kurz und leicht, wie eine

von Einsiedel bearbeitete den Eunuchen unter dem Titel „Die Mohrin", als welche er am 19. Februar 1803 die Bühne betrat.[1]) Niemeyers Andria[2]) und der Heauton timorumenos[3]) folgten in kurzer Zeit.

Am 23. April 1806 wurden „die Gefangenen" des Plautus, von Einsiedel übersetzt, gegeben und fanden reichen Beifall.[4])

Bakchantin gekleidet, mit einem Schleier nach griechischer Sitte um das Haupt; die weiblichen Figuren waren ohne Masken. Die beiden Brüder erschienen angezogen wie die griechischen Jünglinge auf den alten Monumenten. Der Verwandte und Freund von Sostrata, Hegio, von Graff dargestellt, bildete einen schönen Greisenkopf; er sprach mit Ruhe und Anstand. Heftiger Natur war Geta, der Diener Sostratas, Schall; den Sklavenhändler Sannio gab Genast; die drei Sklaven Strato, Dromo, Parmeno wurden von Benda, Ehlers und Eilenstein gegeben. Am meisten trat hervor Becker (vgl. ebenda S. 207) als Syrus, der Diener des Äschinus, ein lustiger Bruder, pfiffig und gefrässig, mit Hängebacken. Das Stück liess alle die kalt, die den Terenz nicht kannten. Masken und Costüms sind in der Ausgabe von Einsiedel angegeben.

[1]) Weber a. a. O. (S. 80.) Es konnte nur umgeändert auf die Bühne kommen; Karl August verlangte es, (S. Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller No. 884. Düntzers Erläuterungen S. 259 unten.) „da es mit unsern Gewohnheiten und Begriffen zu sehr in Widerspruch stehe," und Einsiedel, darauf eingehend, änderte mit Mühe, wie er sich ausdrückt, bis „die Mohrensklavin ganz weiss gewaschen war". Aber trotz der Veränderungen wollte es nicht recht gefallen, und doch thaten die Schauspieler ihr Möglichstes. Malkolmi gab den Laches, einen Alten, Cordemann den ältesten Sohn desselben, Phädria, den Liebhaber der Thais, welche Mad. Miller (Amalie Malkolmi) darstellte, Unzelmann den Chärea, den jüngsten Sohn; Haide als Thraso, ein reicher Kriegsmann, Nebenbuhler des Phädria, und Becker als Gnatho, des Kriegsmannes Schmarotzer, erhielten ausgezeichneten Beifall. Parmeno, der Vertraute beider Söhne, wurde von Ehlers mit grosser Gewandtheit gegeben. Auf seinen Anschlag kommt Chärea als Mohrensklavin verkleidet in das Haus der Thais und spinnt dort mit der Pamphila, welche Demoiselle Götz darstellte, einer Mohrensklavin, ein Liebesverhältnis an, erhält sie dann zum Weib, da sie die Schwester des Chremes, eines jungen Mannes von edler Abkunft ist und als eine Bürgerstochter angesehen wird. In Lauchstedt wurde die Mohrin den 25. Juli gegeben.

[2]) Weber a. a. O. Zu diesem terenzischen Stücke kam den 6. Juni 1803 Niemeyers (Ed. Genast, 1. Teil, 142, teilt diese Bearbeitung dem Kammerherrn von Einsiedel zu; nach dem Briefwechsel hatte Niemeyer in Halle die Fremde aus Andros für die Weimarische Bühne bearbeitet. Briefwechsel No. 903. Düntzers Erläuterungen S. 245 unten, 253 u. 261) Schauspiel in fünf Aufzügen „Die Fremde aus Andros" als Bearbeitung der Andria des Terenz, welche auch bald darauf, den 23. Juni in Lauchstedt und den 7. September in Rudolstadt, gegeben ward, ohne Beifall zu erlangen; in Weimar kam sie noch zweimal vor. (Vgl. Gervinus V, 619.)

[3]) Weber a. a. O. Auch der Heauton timorumenos oder der Selbstpeiniger, ein Lustspiel in fünf Aufzügen, wurde in Weimar später gegeben. Becker spielte in der Fremden aus Andros den Davus und in dem Selbstpeiniger den Syrus meisterhaft. Dieser kam auch in Lauchstedt auf die Bühne und in Weimar noch zweimal. Aber keines von diesen Stücken erhielt die Geltung als das, was zuerst von den terenzischen auf die Bühne kam, die Brüder.

[4]) Ebenda. S. 168.

Am 29. April 1807 erschien, gleichfalls in Einsiedels Bearbeitung, „Das Gespenst“ des Plautus; es „gefiel aber wenig und verschwand wieder.“ [1]) Am 6. Juni 1807 gab die Weimarer Truppe in Leipzig „Die Brüder“ in Masken; sie „gefielen aber nicht so wie früher in Lauchstedt, den Hallensern, den Studenten und Professoren.“ [2])

Am 9. April 1866 erprobten die Adelphi (in Einsiedels Bearbeitung) als Festvorstellung für die Philologenversammlung ihre dramatische Kraft an der Münchner Hofbühne, und noch in unsern Tagen finden in Meppen regelmässige Aufführungen der Komödien des Terenz und einiger des Plautus statt, [3]) was Robert E. Prutz missbilligte. [4])

Von einer lateinischen Aufführung des plautinischen Trinummus durch Universitätsstudenten zu Berlin am 17. Februar 1859 im Konzertsaale des kgl. Schauspielhauses unter Leitung des um Plautus hochverdienten Professors Geppert berichtet Koch: [5]) „Das sehr zahlreiche, aus der Élite der gebildeten männlichen Bevölkerung zusammengesetzte Publikum folgte der in fast allen Teilen höchst gelungenen Darstellung mit gespanntester Aufmerksamkeit und äusserte vielfach seine Zufriedenheit; namentlich erweckten die Figuren des Sklaven und Sykophanten viel Interesse.“

Dem Vorbilde der Berliner Studenten folgten sogar amerikanische Damen. Die Ladies' Literary Society of Washington University in St. Louis führte am 23. Mai 1884 den Rudens des Plautus in lateinischer Sprache in Memorial Hall auf, [6]) wobei auch englische Übersetzungen ausgegeben

[1]) Weber a. a. O. S. 179.

[2]) Ebenda. S. 193.

[3]) Francke a. a. O. S. 32. — Jahresbericht über das Gymnasium Meppen 1870.

[4]) Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters (Berlin 1847), S. 121: „Ja, und was spreche ich von der Vergangenheit?! da ja in diesen allerjüngsten Tagen, in dem Augenblick beinahe, da ich dies ausspreche, in der berühmten Metropole deutscher Bildung, zu anderm Schutt und Graus, den man hier ausgräbt, auch die akademischen Aufführungen des Terenz, des Plautus u. s. w. in der That ausgegraben worden sind.“

[5]) Schol. priv. S. 86.

[6]) Die Notiz verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Professors der romanischen Sprachen der Johns Hopkins University zu Baltimore, Herrn A. M. Elliot. Den mir zur Verfügung gestellten Zeitungsausschnitten zufolge galt die Aufführung als Ereignis. Alle Rollen wurden von Damen gespielt: (Daemones — M. Jennie Henderson; Plesidippus — M. Lizzie Carr; Labrax — M. Ella Smith; Charmides — M. Mary Ittner; Palaestra — M. Anna Chandler (auch als Arcturus); Ampelisca — M. Callie Curtis; Gripus — M. Delpha Dowler; Trachalio — M. Katie Arner.) Der Post-Dispatch betitelt seinen eingehenden Artikel: A strong success — the large audience delighted

wurden.[1]) — Auf diese Weise beschäftigten sich Jahrhunderte damit, die alten Komiker auf die Bühne zu bringen. Bei dem lebhaften Interesse, das man dem römischen Lustspiele entgegenbrachte, ist es selbstverständlich, dass man nicht bei der blossen Aufführung und Übersetzung stehen blieb; man ahmte es vielmehr überall nach, teils zu blossen Schulzwecken, teils auch, um wirklich neue Dichtungen zu schaffen; und wenn nun auch zugestanden werden muss, dass an Stelle dieser Verskünsteleien Dichtungen in der Muttersprache von ungleich höherem Werte gewesen wären, so ist doch unbestreitbar, dass diese Imitationen wenigstens auf die Form von sehr günstigem Einflusse waren,[2]) oft auch den ganzen Charakter des Stückes bestimmten.[3]) „Erst seit der

— English accentuation — Costums and details almost perfect — The actors in love with their work — A pleasing surprising; und beginnt: „The great success which attended the presentation of Plautus' comedy, ‚Rudens', last night at the Memorial Hall indicates beyond doubt that there is to be a renaissance of the Latin drama, and that St. Louis is to be its chief theater. The talent is here, the culture is here, and the interest is here, and nothing more is necessary to an assurance that here after the Latin drama will be a principal among the many forms of intellectual recreation which the more scholarly of St. Louisians indulge in." Auch der Republican spricht von einem „success hardly anticipated by the projectors of the idea" und glaubt „The play will undoubtedly give the classics a boom when they are presented in all their beauty by such an array of beauty as graced the stage at Memorial Hall". Gerne aber glauben wir dem Globe-Democrate: „Only a small number of the audience could understand the lines." Doch aber findet er: „Some of the Latin phrases were very pretty and had a decidedly musical ring to even those unfamiliar with the beauties of that tongue." — Die Szene war für das ganze Stück die Seeküste mit dem Altar der Venus. Prof. Jackson war derjenige, welcher mit den Damen das Stück einstudierte.

[1]) Rudens: A Comedy. As represented in the original Latin, by the Ladies' Literary Society of Washington University, May, 23, 1884. Translated by Members of the Society. St. Louis: Nixon-Jones Printing Co. 1884. (44 Seiten.) Der Prolog ist in ungereimten Versen, das Stück in Prosa.

[2]) Jundt a. a. O. S. 5. „Akte, Prolog, Epilog waren von den Römern" (u. S. 57). — E. Riedel, Schuldrama u. Theater. (Hamb. Voss 1885.)

[3]) Jundt, a. a. O., giebt Beispiele dieses Einflusses. (S. 54.) Der Messias in der Krippe des Georg Calaminus hat die Diener Dromo, Congrio, Philergus, Syrus, Soscia, Parmeno ... nach Plautus und Terenz. (S. 56.) Einen echt römischen Charakter tragen an sich die drei Komödien Anabion sive Lazarus redivivus (1541) des Joh. Sapidus (Witz) (1520—1526 Rektor in Schlettstatt, gest. 1561); Nabal des Rud. Walther (1562) und Plagium, der Prinzenraub von Dan. Cramer (1605). — Eine jede beginnt mit einem Prolog nach plautinisch-terenzischer Art. Im Lazarus ist der Prolog eine Verteidigungsrede des Dichters wider seine mürrischen Gegner, wie dies durchgängig auch der Fall ist; in den beiden andern Stücken hat er einen mehr plautinischen Zuschnitt und besteht aus einer spasshaften Ansprache an das Publikum ... Der Prolog zum Nabal steht mit dem der Captivi in Beziehung u. s. w. —

Übersetzung des Terenz," sagt Gervinus,[1]) „treffen wir in Deutschland ordentlich in Akte und Szenen abgeteilte Stücke."[2])

Lebhaft war die Beteiligung der Gelehrten an diesen Schulkomödien. Konrad Celtis (geb. 1. Febr. 1459, gest. 1508)[3]) dichtete solche lateinische Stücke;[4]) berühmt geworden sind Reuchlins progymnasmata scenica (z. B. Sergius, Henno), von denen Gottsched[5]) ausführlich handelt. In wie hohen Ehren Reuchlin ob seiner Dichtungen stand, bezeugt die Panegyris des Jacobi Dracontii Praemonstratensis, in welcher es heisst:

Primus adest Reuchlin nostris & *solus in orbe,*
Qui parat ad theatrum iam nova plectra novum.
Demissum superis nobis hunc censeo Vatem
Quo comicam stupida coepimus aure lyram,
Dictam Caecilii dignam Plautive Cothurno.

Schon vor und mit Reuchlin hatten Schulen und Universitäten lateinische Stücke aufgeführt;[6]) später folgten Jakob Locher, genannt Philomusus[7]) (De sene amatore, filio corrupto et dotata muliere[8]); de Turcis et Suldano; de iudicio Paridis), H. Bebel, Hegendorf, Melanthon, Nikol. Frischlin u. v. a., die einen grossen Einfluss auf die deutschen Dramen ausübten.[9])

Einzelne Stücke, z. B. des bereits genannten Schonaeus Tobaeus, wurden auch wieder ins Deutsche übersetzt: Tobaeus, das ist eine schöne nützliche vnd biblische Comödia von dem heiligen und Gottfürchtigen Mann Tobaeo: Erstlich Terentiano Stylo lateinisch beschrieben, durch Cornelum Schonaeum Gou-

---

Man vergleiche auch des Joan. Burmeister Plauti renati s. sacri Mater virgo (1621) als Beweis dieses Einflusses.

[1]) Gesch. d. d. L. II, 604.

[2]) Wie sehr die römische Komödie in der Form die Schulkomödie beinflusste, zeigt unter anderm auch das von Seuffert (Schnorrs Archiv, VIII. Bd. (1878/79), S. 361—393) veröffentlichte Jesuitendrama Genovefa (1673). Seuffert vergleicht u. a. mit Recht z. B. *V.* 420: Et ecce Princeps ipse prodit, alloquar, mit Amphitruo *V.* 881, nunc hanc alloquar, das auf die nächste Szene überleitende Schlusswort alloquar. (S. 362.)

[3]) C. Zell, De vita et scriptis Conradi Celtis. Friburgi 1827. — Aschbach, Geschichte der Wiener Universität. (Wien 1877.) II, 189.

[4]) R. v. Raumer, Geschichte der germanischen Philologie, vorzugsweise in Deutschland. (München 1870.) S. 14.

[5]) Nöth. Vorr. II, 142—166, wo auch Reuchlins Henno (1498), den Hans Sachs deutsch gab, abgedruckt sich findet. — Vgl. Johann Reuchlin, sein Leben und seine Werke von Dr. Ludwig Geiger. Lpz. 1871. S. 78—92.

[6]) Vgl. oben S. 35: Boioarii comoediae u. s. w.

[7]) Zapf, Jakob Locher, genannt Philomusus. Nürnberg 1803. — Allgemeine deutsche Biographie 1884. (S. 59—63, Heft 91.)

[8]) Siehe unter Asinaria. — Gottsched, Nöth. Vorr. II, 170.

[9]) Siehe Palm a. a. O. S. 51. 52.

danum, Gymnasiarcham scholae Harlemensis, jetzo aber in Teutsche Rhythmos vertiert und mit wenigen vermehrt durch den Edlen vnd Ehrenuesten Barthold von Gadensted. (Gedr. durch Joh. In verl. Ambr. Kirchners 1605 in 8°.)[1])

Einige dieser lateinischen Dichter gelangten zu hoher Anerkennung. Wimpfelings (geb. 27. Juli 1450, gest. 17. Nov. 1528) „Stilpho" ist allbekannt;[2]) es ist eine Nachahmung des Terenz.[3])

Ein gefeierter Imitator der Alten war Christoph Hegendorf, dessen 1520 erschienene Comoedia nova Christophori Hegendorffini salibus non omnino insulsis refertissima Lipsiae non raro in doctissimorum virorum corona acta, obwohl sie in Prosa geschrieben ist, nach Gottsched[4]) „eine starke Nachahmung des Terenz" ist; „ja sogar die Fabel ist der Hecyra dieses Dichters gewissermassen ähnlich."

Von nicht minderem Einflusse war Paul Rebhun. Er verfasste u. a. im Jahre 1545 „Latine dicendi formulae ad informandam puerilem linguam ex Terentio collectae per Paulum Perdicem, die aber erst 1580 in Görlitz gedruckt wurden.[5]) Sein Hauptverdienst bestand zunächst darin, dass er auf Wechsel des Metrums drang, „wobei ihn nicht bloss sein richtiges Gefühl, sondern auch das Vorbild der wechselnden Metra des Plautus und Terenz leiteten."[6])

In Strassburg erreichte die lateinische Schulkomödie ihren Höhepunkt. Hier war Terenz, Plautus und die Griechen ständig.[7]) „Die ältesten theatralischen Darstellungen (zu Strassburg) im sechszehnten Jahrhundert waren nichts anderes als akademische Spiele, historische, geistliche oder Gelegenheitsstücke und griechische oder lateinische Komödien aus den Klassikern. Die Vorstellungen fanden viele Jahre lang unter freiem Himmel auf dem sogenannten Grasboden vor dem Gymnasium oder dem Wilhelmitanerkloster statt unter den Benennungen dramata theatralia, actiones comicae oder tragicae, comoediae academicae. Es befindet sich auf der Stadtbibliothek eine Sammlung von mehreren

---

[1]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 157.

[2]) Stilpho Jacobi Vymphelingii Sletstadini. 1495. — Ch. Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle. 2 voll. (Paris 1879.) I, 168.

[3]) P. v. Wiskowatoff, Jakob Wimpfeling. Berlin 1867. — Schnorrs Archiv. VII. (1878.) S. 157—163. Jakob Wimpfelings Stylpho von Gödeke, ebenda S. 164—176. — Jakob Wimpfeling als deutscher Schriftsteller. (Vgl. auch II, 321—339.) — Schröder, Das Wiederaufblühen der klass. Studien. Halle 1864. S. 88—97.

[4]) Nöth. Vorr. II, 174.

[5]) Palm a. a. O. S. 88.

[6]) Ebenda. S. 95.

[7]) Jundt a. a. O. S. 17.

Bänden solcher Theaterstücke, die zu Strassburg herauskamen und gespielt wurden."[1])

Auch der lateinische Lyriker Jacobus Balde (1603—1668) hat Lustspiele im Stile des Plautus und Terenz verfasst, die zwar nicht auf uns gekommen sind, vom Dichter jedoch erwähnt werden.[2])

Der Lehrer Franz I., Quinziano Stoa, verfasste vierzehn Tragödien weltlichen Inhalts in klassischer Form und lateinischer Sprache.[3]) Obwohl diese lateinischen Spiele von den deutschen Hochschulen ihren Ausgang genommen zu haben scheinen,[4]) finden wir sie doch bei allen Völkern mit humanistischen Studien. Wie in Italien und Frankreich, so spielte man auch in England an den Akademien lateinische Stücke. Warton[5]) bemerkt: At length our universities adopted the representation of plays, in which the scholars by frequent exercice had undoubtely attained a considerable degree of skill and address. So waren besonders die Schüler des St. John College in Oxford wegen ihrer lateinischen Kenntnisse berühmt.[6])

Überblicken wir den Gang, welchen die Nachahmungen und die Bearbeitungen der plautinischen und terentianischen Komödien bei den verschiedenen Kulturvölkern genommen haben, so ist es billig, bei Italien zu beginnen. Hingen doch die Italiener der klassischen Sprache[7]) und Litteratur mit gänzlich anderen,

---

[1]) J. F. Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg. (Strassb. 1840.)

[2]) G. Westermayer, Jakobus Balde, sein Leben und seine Werke. München (Lindauer) 1868. S. 239.

[3]) Prölss. II, 1. S. 15.

[4]) Ernest Boysse (le théâtre des jésuites, Paris 1880) sagt S. 11: La tragédie latine n'apparaît qu'au commencement du XVIe siècle. Si l'on juge par la date de l'impression des recueils, c'est dans les universités d'Allemagne qu'elle se montre d'abord. — Vgl. Montaigne, Essais I, 25.

[5]) Hist. of Engl. litt. III, 305.

[6]) Ebenda. IV, 249.

[7]) Storia della litteratura italiana di Adolfo Bartoli (Firenze, Sansoni 1880). III. vol. pag. 7: Il latino si considerava in Italia come in casa sua propria; ... il latino era per gl' Italiani lingua nazionale, e per conseguenza erasi come legato non all' uso soltanto, ma al sentimento degl' Italiani; c' era questo gran fatto che scrivendo latino, i nostri padri si ricordavano di essere stati i padroni del mondo, e quindi amavano quella lingua perchè la sentivano come cosa che faceva parte della loro vita nazionale e non sapevano distaccarsene; ed avendo pure oramai smarrita tutta o gran parte della civiltà che era da quella lingua rappresentata, si afferravano alle parole, si tenevano strettamente abbracciati ad un povero segno, senza accorgersi ch' esso era vuoto, e che l' idea che già rappresentava era irrevocabilmente fuggita dalla terra italiana.

ungleich wärmeren Gefühlen an, als alle übrigen Nationen. Denn sie sahen in ihrer Litteratur nichts anderes, als die Weiterentwicklung der altklassischen. Sie hatten zu einer gewissen Zeit wenig Auswahl, und so griff man zum Klassischen.[1])

In richtiger Weise deutet auch Raumer[2]) darauf hin: „Schon oft hat man auf eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der Wiederbelebung des klassischen Altertums in Italien und in Deutschland hingewiesen. Man fand diese Verschiedenheit mit Recht darin, dass sich in Deutschland mit der Wiederbelebung des klassischen Altertums die Richtung auf das vollere Verständnis und die unmittelbare Aneignung der Bibel und auf die Erneuerung der Kirche verband, während in Italien das biblisch-christliche Element den meisten Vertretern des Humanismus sehr fern liegt und nur in ganz vereinzelnten Erscheinungen zu Tage tritt. Neben diesem schon oft besprochenen Unterschied aber giebt es einen zweiten, der bisher noch nicht genug hervorgehoben worden ist. Als die antiken Klassiker im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert in Italien ihre Auferstehung feierten, betrachteten sich die Italiener als die geraden Nachkommen der alten Römer. Sie sahen die Werke der grossen Alten als einen Teil ihrer eigenen Litteratur an, der nur durch die Ungunst der Zeiten in Vergessenheit geraten war, und behandelten die Thaten der antiken Römer als die ruhmreichste Seite ihrer eigenen Geschichte."

Ihre Nachahmung der Alten schloss sich darum unmittelbar an diese an. Sie „gingen in dieser Gattung", wie Schlegel[3]) sagt, „anfangs von einer nicht genugsam auf den Unterschied der Zeiten und Sitten Rücksicht nehmenden Nachahmung der Alten aus."

Leicht erklärt sich aus dem allgemeinen Zustande Europas, zur Zeit der Renaissance, die ungeheuere Begeisterung für die alte Welt. Guizot[4]) äussert sich treffend hierüber: „L'antiquité était, il en faut convenir, sous le rapport politique, philosophique, littéraire très-supérieure à l'Europe des XIVe et XVe siècles. Il n'est pas donc étonnant qu'elle ait exercé un si grand empire." Italien schritt in seiner Begeisterung für das Altertum dem übrigen Europa voran. Hier „begann man schon frühe die alten Tragödien, besonders die des Seneka, daneben die

[1]) F. Gregorovius, Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Korrespondenzen ihrer eigenen Zeit. (Stuttgart 1874.) 2. Bd. I, 232.
[2]) Gesch. der germ. Philol. S. 5.
[3]) Über dram. Kunst u. Litt. (Achte Vorlesung.)
[4]) Histoire générale de la civilisation en Europe par M. Guizot. Bruxelles. Onzième leçon. p. 277.

Lustspiele des Plautus und Terenz in der Ursprache aufzuführen, bald auch zu übersetzen und nachzubilden. Nur langsam drang diese Sitte nach Frankreich vor. Populär konnte diese Dramendichtung nicht werden; dem grossen Publikum war sie unverständlich, und die Aufführung dieser mehr oder weniger ängstlich den antiken Vorbildern sich anschliessenden Werke blieb auf Hoffeste oder auf Schulen und Universitäten beschränkt.“ [1])

Von Italien her kam der Impuls zu Aufführungen des Terenz.[2]) In Rom wurden die lateinischen Komiker zuerst gespielt.[3]) Am thätigsten für sie war Pomponius Lätus,[4]) und die Päpste sahen gerne diesen Vorstellungen zu.[5])

Hervorragende Verdienste um Plautus hat sich besonders Ercole I. von Ferrara erworben.[6]) Ihm lag unendlich viel daran, diese Aufführungen in seiner Residenz mit gleichem Glanze zu sehen, wie sie in Rom stattfanden. Er reiste mit seinem ganzen Gefolge nach Mailand,[7]) um den Aufführungen des dortigen Hofes beizuwohnen und sich ein Bild derselben machen zu können.

Er führte am 25. Januar 1486 in seinem neuen Theater die

---

[1]) Geschichte der französischen Litteratur im XVII. Jahrhundert von Ferdinand Lotheissen. (Wien 1877.) I, 263.

[2]) Francke a. a. O. S. 19. — Ruth. II, 498 ff.

[3]) „Primorum antistitum atriis pro theatris usus, in quibus Plauti, Terentii, recentiorum etiam quaedam agerentur fabulae.“ Marcantonio Sabellico im Leben des Pomponio Leto. — Vgl. Storia della letteratura italiana del Cav. Abate Girolamo Tiraboschi. Nuova edizione. Firenze (Molini, Landi e Co.) 1809. Tomo VI. Parte III. pag. 872.

[4]) Vgl. The Life and Pontificate of Leo the Tenth in four volumes by William Roscoe (Liverpool 1805). I, 47. 48.

[5]) Muratori, Scriptor. Rerum Italicar. Bd. III. p. 2. fol. 1143.

[6]) Roscoe a. a. O. I, 79. By Ercole ... a superb theatre was erected for the representation of dramatic performances, in which the first piece acted was the Menaechmus of Plautus, which is said to have been translated into Italian for that purpose by the duke himself. — Über Ercole berichtet Gregorovius (Lucrezia Borgia I, 229): „Er war einer der leidenschaftlichsten Begründer des Renaissancetheaters. Er hatte schon viele Jahre zuvor von Dichtern an seinem Hofe Stücke des Plautus und Terenz in terza rima übersetzen und dann aufführen lassen. Guarino, Berrardo, Collenuccio, selbst Bojardo, haben für ihn zu diesem Zwecke gearbeitet. Schon im Jahre 1486 waren die Menächmi, das beliebteste Stück des Plautus, in einer italienischen Umarbeitung zu Ferrara aufgeführt worden. Im Februar 1491 (vom 13. an), wo Ercole die glänzenden Feste der Vermählung seines Sohnes Alfonso mit Anna Sforza gefeiert hatte, waren dieselben Menächmen dargestellt, dann an den folgenden Tagen eine Komödie des Terenz und der Amphitruo gegeben, welche Collenuccio für die Bühne eingerichtet hatte.“ (Vgl. Klein, Gesch. des Dr. IV, 250.)

[7]) Ludwig der Mohr liess in Mailand viele übersetzte alte Stücke aufführen.

Menaechmi, die er selbst übersetzt haben soll, auf,[1]) wofür er tausend Dukaten aufwendete.[2]) Am 22. Mai 1493 wurden sie in Gegenwart des Schwiegersohnes Ercole I., des Lodovico il Moro, zum drittenmale aufgeführt. Dem Amphitruo begegnen wir gleichfalls öfter; so am 26. Januar 1487 und am 12. Februar 1491 in der Bearbeitung des Pandolfo Collenuccio.[3]) Ebenso arbeiteten Niccolò da Correggio und Battista Guarino an Übersetzungen plautinischer Stücke.

Ein Epigramm des Battista Guarino (aus dem Jahre 1496), auf die ludi scenici Ducis Herculis, in quibus Plauti fabula Menechmi acta fuit, rühmt von Ercole I.:

Plautini manes, numeri gaudete, salesque,
Cum simili exulta fratre Menechme tuo.
Quae fuerit Latiis olim celebrata in theatris,
Herculea vobis scena revixit ope.

Die Vorliebe des Vaters für die antiken Komödien vererbte sich auf seinen Sohn Alfonso I., auf dessen Befehl Celio Calcagnio den Miles gloriosus übersetzte.[4]) Auf diese Weise ist Ferraras Bedeutung für die Pflege des altklassischen Lustspieles von hoher Bedeutung geworden,[5]) und Muratori[6]) berichtet an verschiedenen Stellen[7]) über solche Aufführungen in Ferrara.[8])

„Als 1543 der Papst Paul III. Ferrara besuchte, mussten die jungen Familienglieder des Herzogs (Alfonso von Este), unter

---

[1]) Il Duca Ercole da Este fece fare una festa in suo cortile; fu una facecia di Plauto, che si chiamava il Menechio. (Muratori, Script. rer. Ital. Tomo XXIV, pag. 278.) — Prölss. I, 2. 92.

[2]) Nap. Signorelli, Storia critica. III, 71. — Tiraboschi. VI, 895. — Apostolo Zeno lett. V. (2. ed.) p. 362. — Ruth. II, 116. — Über weitere fünf Stücke des Plautus, welche Ercole aufführen liess, s. Gregorovius a. a. O. I, 259 u. Ruth a. a. O.

[3]) Siehe über den im Juli 1504 erfolgten Tod des Collenuccio bei Giulio Perticari. Op. Bol. 1839. Bd. II. (Intorno la morte di Pandolfo Collenuccio) und über den Hergang bei Gregorovius (a. a. O. I, 269).

[4]) Argelati, Bibl. dei volgarizzatori. IV, 360. Auch Ariosto übersetzte auf Befehl des Herzogs plautinische und terentianische Stücke, die alle bis auf den Namen verloren sind. Giraldi nennt die Andria und den Eunuchen, Prospero den Phormio. (Prölss. I, 2. 107.)

[5]) Leop. v. Ranke, Die römischen Päpste, ihre Kirche, ihr Staat im 16. und 17. Jahrhundert. 5. Aufl. Lpz. 1867. II, 258.

[6]) Script. rerum Italicarum. Mediolani 1738.

[7]) Bd. 8. 15. 18. 24.

[8]) Z. B. XXIV, 283. (1493.) Marti. Si fece un' altra Festa di Menechmio & li furono tutti li predicti Signori. — XXIV, 278 (1487) addì XXI di Zenaro. Il Duca Hercole fece fare una Festa in lo Cortile con uno Tribunale che parea uno Castello, che tenea da uno muro all' altro, & fu una facezia di Plauto chiamata Cefalo, la quale fu bella & di grande spesa. — Vergl. jedoch über diese Cefalo des Niccolò da Correggio, die kein Stück des Plautus, sondern ein Pastoral ist, Tiraboschi. VI, 848.

ihnen seine drei Töchter, in Verbindung mit der sechszehnjährigen Olympia Morato, der klassisch gebildeten Tochter des Fulvio Peregrino Morato, eine lateinische Komödie, die Adelphi des Terenz,[1]) zum besten geben. — Auf Befehl des Kardinals Hippolyt des Jüngern, welcher die prächtige Villa d'Este in Tivoli erbauen liess, wurde der Phormio des Terenz, zur Erheiterung jenes kunstsinnigen Herren, von vornehmen Jünglingen aufgeführt. Julius Pogianus dirigierte diese Aufführung und schrieb einen Prolog dazu."[2])

Allmählich versank Ferraras Glanz. Ein alter Diener, dessen handschriftliche Chronik vorliegt, jammert in wehmütigen Worten: Sic transit gloria mundi![3]) Allein die Teilnahme an den römischen Komikern nahm darum nicht ab. Die zeitgenössischen Schriftsteller widmeten den Alten eine besondere Aufmerksamkeit. Angelo Poliziano begleitete eine im Mai 1488 erfolgte Menächmenaufführung mit einem Prologe.[4]) Der Hof zu Mantua förderte das antike Drama mit aller Hingabe, und in Rom, wo „die Geistlichkeit seit Sixtus IV. die Studien des Altertums fast ganz an sich gerissen hatte,"[5]) fand es eine Stätte. Pomponio Leto und seine Schüler — die Pompomancii — pflegten dasselbe dort vor allem.[6]) Mit besonderer Pracht wurde der erste Tag des neuen Jahres 1502 in Rom gefeiert. Am 2. Januar war ein Stiergefecht auf dem St. Petersplatze; am Abend spielte man die Menächmen des Plautus. Über diese Aufführung schreiben Pozzi und Saraceni an den Herzog Herkules von Rom aus: „Questa nocte in la Camera de Nostro Signore[7]) è stata recitata la comedia del Menechino et con bona di quellui ch'havea la persona del servo, et del parasito, et similmente del scorto, et de la dona de Menechino, ma li menechini non dixero con multa gratia, erano senza maschare, et non gli era scena alcuna: perchè la Camera non era capace: et in quello loco dove Menechino fu preso per ordine del socero credendo chel fosse impacito cridando che li fosse facto violentia, dixe essere maraviglia che se usasseno tale violentie, sospite Cesare, Jove propitio, et votivo Hercule."[8])

Es war also keine Szene da, wohl aber wenige Einlagen, und

---

[1]) Francke a. a. O. S. 19. — Dr. Karl Schmidt, Geschichte der Pädagogik. 2. Aufl. von Dr. Wichard Lange. (Cöthen 1869.) II, 175.
[2]) Koch, Schol. priv. S. 59. Dieser Prolog steht ebenda S. 83.
[3]) Ranke a. a. O. II, 277.
[4]) Prölss. I, 2. S. 68. — Vgl. Dr. H. Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt. (Berlin 1846.) S. 522 eine Menächmenaufführung in Este.
[5]) Prölss. I, 2. S. 91.
[6]) Burckhardt, Die Kultur der Renaissance. S. 277.
[7]) Also im Gemache des Papstes selbst.
[8]) Gregorovius a. a. O. I, 199. 200. 201. II, 97 (Beilagen).

man sieht, dass es den Gästen, die an Ferraras Prunk gewöhnt waren, nicht eben gefiel.

Papst Leo X., dessen ausgesprochener Wunsch seinem Biographen Jovius gemäss war, „ut lingua latina nostro pontificatu dicatur facta auctior,“ [1]) that viel für die alten Komödien und pflegte sie mit besonderer Vorliebe, da er ja selber ein grosser Kenner der klassischen Litteratur war [2]) und am Theater viel Vergnügen fand. [3]) „Leo X.,“ berichtet Warton, [4]) „descended so far from his apostolical dignity as to be a spectator of the Poenulus of Plautus, which was performed in a temporary theatre in the court of the Capitol by the flower of the Roman youth, with the addition of the most costly decorations.“ [5])

Dass man seit etwa 1520 aufgehört hatte, in Rom Plautus und Terenz — denn auch dieser wurde dort eifrig gespielt [6]) — aufzuführen, zählt Jovius mit unter die Ursachen des Verfalles der Eloquenz. Wehmütig klagt er: „Die Aufführungen des Plautus und Terenz, einst eine Übungsschule des lateinischen Ausdrucks für die vornehmen Römer, sind durch die italienischen Komödien verdrängt!“ [7])

Wie beliebt diese Darstellungen der antiken Stücke waren, zeigt der Umstand, dass der von einigen [8]) als Erfinder der commedia dell'arte genannte Francesco Cherea, ein von Leo X. besonders geschätzter Komiker, den Namen Terenziano Cherea trug, weil er den gleichnamigen Charakter des jungen Chaerea (im Eunuchus) so trefflich darstellte. [9]) Derselbe spielte auch im Jahre 1508 den Menächmus. [10]) Es waren also schon ziemlich frühe nicht mehr bloss Hofkavaliere, sondern Berufsschauspieler, welche sich mit der Aufführung antiker Dramen beschäftigten, die in italienischen Übersetzungen gespielt wurden. So bedauert Herzog Herkules in einem Briefe an Franz von Gonzaga (vom 5. Februar 1496), ihm die Kopien der plautinischen und terenti-

---

[1]) Burckhardt, Die Kultur der Renaissance. S. 250.

[2]) Vgl. Ranke a. a. O. I, 64 u. 71. — Dr. Heinr. Leo, Geschichte der italienischen Staaten. (Hamb. 1832.) V. Band. S. 307.

[3]) W. E. Hartpole Lecky, Geschichte des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa. Deutsch von Dr. H. Jolowicz 1868. II. Bd. S. 251.

[4]) History of Engl. litt. III, 326.

[5]) It was in 1513 on occasion of Juliano de Medicis, Leo's brother, being made free of Rome. P. Jovius, Vita Leonis X. Lib. III, p. 145.

[6]) Dr. W. Wachsmuth, Allgemeine Kulturgeschichte. Lpz. 1851/52. II. Bd. S. 393.

[7]) Burckhardt a. a. O. S. 236. 251.

[8]) Franc. Sansovino, Venetia. Ven. 1581, p. 168. — Quadrio III, part. II, p. 235.

[9]) Klein a. a. O. IV, 903. — Ruth. II, 491.

[10]) Prölss a. a. O. I, 2. 209.

anischen Stücke nicht schicken zu können, weil die Schauspieler sie zerstreut hätten.[1])

Es fehlte darum nicht an solchen, welche sich den klassischen Komödien gegenüber feindlich verhielten. Antonio Francesco Grazzini, genannt Lasca, der Plotzfisch (1503—1583), polemisiert gegen dieselben. Er findet, dass die Darstellungen der Antike unsern Sitten und Anschauungen zuwiderlaufen;[2]) so besonders im Prolog zu seinem Lustspiele la Strega.[3]) Dort äussert sich der Argomento dem Prologo gegenüber: „Aristotile, e Oratio uiddero i tempi loro, ma i nostri sono d' un' altra maniera, habbiamo altri costumi, altra religione, e altro modo di uiuere; e però bisogna fare le Comedie in altro modo: In Firenze non si uiue, come si uiueua gia in Atene, e in Roma; non ci sono schiavi, non ci usano figliuoli adottiui, non ci uengono i Ruffiani a uender le fanciulle, nè i Soldati dal dì d' hoggi, nè i sacchi delle Città, ò de i Castelli pigliano piu le bambine in fascia, e alleuandole per lor figliole fanno loro la dote, ma attendono a rubare quanto piu possono, e se per sorte capitasse loro nelle mani ò Fanciulle grandicelle, ò donne maritate (se gia non pensassero cauarne buona taglia) torrebbero loro la Virginità, e l' honore . . . . . Questi tuoi Dottori, e Artefici fanno un guazzabuglio d' antico, e di moderno, di vecchio, e di nuovo, a tal che le loro compositioni riescono sempre grette, secche, stittiche, e sofistiche, di sorte, che elle non piacciono quasi a persona, come s' è veduto mille volte per esperienza."

In ganz ähnlicher Weise polemisiert Grazzini in seinem Prologo (agli huomini) zu dem Lustspiele „La gelosia"[4])

---

[1]) Prölss a. a. O. I, 2. 98.

[2]) Klein a. a. O. IV, 738. — Prölss. I, 2. 133.

[3]) Commedie di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, riscontrate sui migliori codici e postillate da Pietro Fontani. (Firenze 1859.) — La | Strega | Comedia | d' Anton Francesco | Grazini, Academico Fio-|rentino detto il | Lasca. | Nuouamente data | in luce, e non recitata mai | Con Priuilegi. | In Venetia. | Appresso Bernardo Giunti, e Fratelli. | 1582. (59 fol.). f. 12 sqq.

[4]) La Gelosia | Comedia | D' Anton. Francesco Grazini | Fiorentino. | Detto il Lasca | Recitatasi | In Firenze publicamente il Carnouale | Dell'Anno 1550. | In Firenze 1551. | (52 fol.) — Ein weiterer Abdruck ist Venetia (B. Giunti e Fratelli) 1582. (66 fol.) In dieser Ausgabe ist der Prolog wesentlich gekürzt; dort (a gli huomini) heisst es nur, er habe sich zweimal gegen den heiligen Geist verfehlt: l'una per non hauere egli tolto à gli Antichi, ò rubato à i Moderni, e massimamente il soggetto, e l'Inuenzione . . . l'altra perche in essa non sono ritrouamenti, nè ricognizioni: la qual cosa è tanto venuta à noia, e in fastidio à i Popoli: che come ei senton nell' Argomento dire; che nella presa d' alcuna Città, ò nel sacco di qualche castello si siano perdute, ò smarrite, Bambine, ò Fanciulli, fanno conto d' hauerle vdite, e volentieri se potessero con loro honore si partirebbero. — Dies die einzige Polemik. — Beachtenswert ist, wie Sulzer (Theorie etc. I, 227[a]) die Art der Alten bespricht,

gegen die Nachahmer der alten Komödie: E peggio anchora che essi accozzano il uecchio col nuouo, e l' antico col moderno: e fanno un guazzabuglio, e una mescolanza che non ha ne uia ne uerso: ne capo ne coda e facciendo la Scena Citta moderne, e rappresentando i tempi d' hoggi ui introducono usanze passate, e uecchie: e costumi antichi, e tralasciati: e si scusano poi col dire cosi fece Plauto, e cosi usarono Terenzio, e Menandro; non si accorgendo che in Firenze, in Pisa, in Lucca, non si uiue, come si faceua anticamente in Roma, e in Atene: Traduchino in mal' hora, se non hanno inuenzione, e non rattopino, e guastino l' altrui e il loro insieme: il senno, e la prudenza de gli huomini è sapersi accomodare a i tempi ..... Nella Comedia sua dunque non sono ritrouamenti: poi che ne i giorni nostri non si sono ueduti accadere giamai: e particolarmente nella Toscana: come di que' Ruffiani anchora, ò Mercatanti che fanno incetta di Fanciulla; e uanno uendendo femmine u. s. w.

Ferner berührt er dies sein Lieblingsthema wieder, wenn auch kurz, im Prologo zu seinem Lustspiele „La Spiritata“,[1]) wo er erklärt, che in questa sua Fabula non saranno di quei ragionamenti lunghi, e rincresceuoli; ne di quei ritrouamenti, ne i tempi nostri, impossibili & sciocchi; di che l' altre Commedie sogliono essere quasi tutte piene.

Es enthält diese Klage Grazzinis manches Wahre; allein es ist nicht zu leugnen, dass selbst bei jenen Dichtern, welche sich strenge an die klassischen Vorbilder hielten, ein Losringen von denselben nicht zu verkennen ist, dass die Übersetzung sich zu einer Lokalisierung, allmählich zu einer Nachdichtung und endlich zu einer ganz freien Arbeit emporschwang, in welcher nur mehr die klassische Form einen bisweilen recht heilsamen Zwang auferlegte.[2])

---

ihre Lösungen herbeizuführen. „Plautus und Terenz finden oft ihre Auflösung dadurch, dass ein längst vergessener oder für todt gehaltener Mensch plötzlich wieder erscheint; dass ein Vater sein Kind erkennet, das er längst vergessen hatte. Dergleichen Auflösungen sind zwar noch itzt möglich; sie müssen aber, um wahrscheinlich zu seyn, mit mehr Vorsicht behandelt werden, als jene Alten nöthig hatten, bey denen dergleichen Zufälle durch die damals gewöhnliche Aussetzung der Kinder, durch die Sclaverey, in welche man durch den Krieg oder Menschenraub fallen konnte, durch die wenigere Verbindung der Völker unter einander, durch Mangel der Mittel, die man gegenwärtig hat, einer verlohrnen Person nachzufragen, viel natürlicher waren, als sie itzo sind.“ — Vgl. indes über die Zulässigkeit mancher hier getadelter Dinge, (z. B. der Piraten) bei Prölss. I, 2. 134.

[1]) La Spiritata, | Commedia | di Anton Francesco | Grazini, | detto il Lasca. | Recitatasi in Bologna, e in Firenze al pasto del Magnifico Signore, il S. Bernardetto de | Medici, il Carnouale dell' anno | MDLX. | In Fiorenza appresso i Giunti 1561. | (62 Seiten.)

[2]) Vgl. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les diffé-

Schon die ersten Bearbeiter plautinischer und terentianischer Lustspiele suchten, sich etwas freier zu halten. Collenuccio erreicht eine fliessende Metrik; Girolamo Berrardo, der für Ercole I. die Menächmen (1486), den Amphitruo (1487), die Casina und Mostellaria bearbeitete,[1]) versucht eine ganz geschickte Lokalisierung seiner Stoffe. Andere Dichter begnügen sich mit der Benützung einzelner Episoden oder der Kontamination mehrerer Stücke. So ist Niccolò Machiavellis (geb. 3. Mai 1469; gest. 22. Juni 1527) Clizia nach der Casina, des Kardinals Bibbiena, Bernardo Divizios (geb. 4. Aug. 1470; gest. 9. Nov. 1520), Calandra (Calandria) nach den Menächmi gearbeitet. Lodovico Ariosto (geb. 8. Sept. 1474; gest. 6. Juni 1533) wohnte frühe schon den Aufführungen plautinischer Stücke bei Herzog Herkules bei,[2]) übersetzte später selbst für diesen klassische Stücke[3]) und steht mit seinen Suppositi sowohl, als mit der Cassaria, deren erstere an die Menächmen, letztere an (die Mostellaria oder) Pseudolus sich anlehnt, völlig auf dem Boden der Alten.[4]) Während Gio. Giorgio Trissino (1478—1550) in seinen Simillimi sich von Plautus' Menächmen fast nicht entfernt, verflicht Lorenzino de' Medici Szenen der Adelphi, der Aulularia, Mostellaria und des Querolus zu einer freien Komödie „L' Aridosia". Wenig über sein Original wagt sich Agnolo Firenzuola (1493—1543) hinaus in seinen I Lucidi, lokalisierten Menächmi. Giovanni Battista Gelli (1498—1563) steht ganz auf den Alten.[5]) Seine Sporta ist auf der Aulularia aufgebaut, sein „Lo Errore" hat weniger von der Casina, als Klein[6]) annimmt. Deshalb brauchte er es nicht in die „Vorhölle des Unbesprechlichen" zu verweisen. Die Form der Alten, ohne sie sklavisch dem Inhalte nach zu plündern, weist auch Pietro Aretino (geb. 20. April 1492; gest. 1557) in seinen Lustspielen auf; ebenso Jac. Nardi.

Angelo Beolco, genannt Ruzzante (geb. 1502; gest. 17. März 1542), war nach Bernardino Scardeoni[7]) in Padua das,

---

rens théâtres de l'Europe. Paris 1738. S. 145. „Les Italiens dans leurs premiers ouvrages de théâtre ont été des imitateurs peut-être un peu trop serviles de Plaute et de Térence. Ils furent cependant obligés d'écarter de leurs ouvrages les mœurs des anciens Romains, qui ne convenoient point à leur siècle."

[1]) Prölss. I, 2. S. 92.

[2]) Klein. IV, 278.

[3]) Ebenda. S. 294.

[4]) Vgl. Ebenda. S. 307. — Ruth. II, 499.

[5]) Prölss. I, 2. 113. 114. — Crescimbeni, Ist. della volg. poes. IV, 41.

[6]) IV, 842.

[7]) De antiquitate urbis Patavii 1560. II, 256. — Vgl. Sand, Masques et bouffons. II, 77.

was Plautus in Rom. Er hat die Asinaria zur Vaccaria gestaltet. Ercole Bentivoglio (geb. 1506; gest. 1573)[1]) hat in seinen I fantasmi die Mostellaria lokalisiert.

Ein besonderes Verständnis für die alte Komödie und ihre Modernisierung legten Dolce und Cecchi an den Tag.

Lodovico Dolce (um 1508 zu Venedig geboren)[2]) starb ebenda im Jahre 1568 in grösster Armut. Er hat Verschiedenes aus römischen Klassikern (Ovid, Cicero, Seneka, Katull, Horaz, Vergil) übersetzt. Von seinen zahlreichen Arbeiten berichtet vielfach Argelatis Bibliothek.[3]) Sein Il Marito ist dem Amphitruo, Il Capitano dem Miles gloriosus, Il Ruffiano dem Rudens des Plautus nachgedichtet, vielmehr lokalisiert und modernisiert. Aber auch da, wo er nicht direkt ein antikes Stück überträgt, ist Form und Idee den Alten nachgebildet. So in Il Ragazzo, einer Art Casina, und in der Fabritia,[4]) deren Naivetät jener der Römer nicht nachsteht.[5])

Ist an Dolce eine gewisse Frivolität mit Recht beklagt worden, so hat es Cecchi verstanden, selbst schlüpfrige Stoffe in anständige Form zu kleiden.

Giovammaria Cecchi (geb. 14. April 1518 zu Florenz; gestorben an Katarrh in seiner Villa Gangalandi am 28. Oktober 1587) hatte bei allen seinen Lustspielen[6]) die Alten im Auge,[7]) und weitaus seine meisten Stücke fliessen aus römischen Quellen.[8])

---

[1]) Nach Crescimbeni, Ist. della volg. poesia (IV, 36), starb Bentivoglio im Jahre 1570 bereits sieben und siebenzig Jahre alt.

[2]) Prölss. I, 2. 126.

[3]) Z. B. III, 55. 92. 124. 125. 126. 159. 195. IV, 122 und öfter. — Vgl. auch Denina, Vicende della lett. II, 14.

[4]) Vinegia 1560. (65 fol.)

[5]) Vgl. z. B. die Szene, wo der Kuppler (Luppo) und Lisettas Schicksal (f. 12): „io giacqui due sole fiate con quel giouane (den sie gar nicht kennt) & per la mala uentura ingrauidai", zur Sprache kommen.

[6]) Commedie di Giovammaria Cecchi, notaio fiorentino del secolo XVI. pubblicate per cura di Gaetano Milanesi. Vol. I. II. (Firenze, F. le Monnier 1856.) Bd. I: Il figliuolo prodigo. Il Diamante. I Rivali. Gli Sciamiti. Le Pellegrine. Morte del Re Acab. II. Bd. Il Martello. L' Ammalata. Le Cedole. La Maiana. Lo Sviato. La Conversione della Scozia. — Crescimbeni, Ist. della volg. poes. V, 125.

[7]) Comm. (III.): Lesse con grandissima intensione e pigliandone maraviglioso piacere, Plauto e Terenzio. (IV.) Il nostro Cecchi, seguitando le orme de' comici latini, e massimamente di Plauto, compose un gran numero di commedie, di farse ecc.... So beruft er sich auf den Pönulus im Prolog zu „I Rivali" (p. 184); im Prologe zu Gli Sciàmiti (p. 290) sagt er:

Una commedia nuova, alla qual Plauto
Ha dato non so che ...

mit Beziehung auf die Mostellaria. II, 1. — Vgl. Prölss. I, 2. 131.

[8]) Riccoboni. II, 251. — C. F. Flögel, Geschichte der komischen Litteratur. (Liegnitz u. Leipzig 1787.) IV, 139.

Er verstand es, „die Formen der commedia erudita auf die bürgerlichen Verhältnisse des Florentinerlebens umzusetzen.“ Sein Lustspiel „I dissimili“ ist nach den Adelphi des Terenz, la Majana nach dem Heauton timorumenos gearbeitet. „Doch auch in vielen seiner freier empfundenen Komödien spielen Motive der römischen Dichter hinein; so in il Martello (die Liebespein) Motive der Asinaria.“ [1]) Direkt benutzt hat Cecchi die Cistellaria (Gl' Incantesimi), Mostellaria, den Mercator (la Stiava), Trinummus (la Dote) und die Menächmi (la Moglie) des Plautus. Riccoboni[2]) urteilt über diesen „grand amateur des Latins“: „Les comédies de Cecchi ont un grand mérite; l'auteur les a enrichies de toutes les beautés de Plaute et de Térence qu'il a sçû accommoder si parfaitement à nos mœurs qu'elles ont perdu entre ses mains tout ce qui pourroit nous déplaire dans l'Antiquité. C'est ce que doit se proposer tout imitateur des Anciens; si l'on veut donner sur notre théatre leurs ouvrages traduites exactement il ne faut pas espérer de réussite; nous en avons un bel exemple dans l'Andrienne de Térence, c'est une des plus parfaites Pièces de l'Antiquité; on en voit sur le théatre françois un traduction fidelle; mais elle ne fait plus d'effet; le Spectateur souffre impatiemment les Esclaves et les Loix Romaines. Des mœurs si eloignées des nôtres nous rebutent. Il est donc plus prudent de ne prendre que des beautés detachées des Auteurs qui nous ont précedés. C'est à quoi nos Modernes n'ont point manqué.“

Auch Luigi Groto Cieco di Hadria (1541—13. Dezbr. 1585) steht auf den Alten. Eine Amphitruonachahmung birgt sein Pastoraldrama La Calisto. Seinen Epidicus (l'Emilia) hat Riccoboni nach Paris verpflanzt.[3])

Domenichi gab eine gute Lokalisierung der Bacchides in seinen Le due cortigiane; Benedetto Varchi (1502—1565) versetzte die Hecyra des Terenz als La Suocera auf die italienische Bühne; er wehrt sich entschieden gegen den etwaigen Vorwurf einer blossen Übersetzung.[4])

---

[1]) Prölss. I, 2. 131.

[2]) Hist. I, 135.

[3]) Ebenda. I, 72. J'ai fait usage moi-même du Canevas de cette comédie que Luigi Groto avait imitée de l'Epidicus de Plaute et je l'ai représentée à Paris avec succès sous le nom des Fourberies de Scapin. — Crescimbeni. IV, 113.

[4]) Im Prologe (S. 8 der Ausgabe Firenze, Bartol. Sermartelli 1569. 130 Seiten) heisst es: Una comedia, la quale non è nè del tutto antica, nè moderna affatto, ma parte moderna e parte antica, e benchè ella sia in lingua fiorentina è però cavata in buona parte dalla latina: cavata dico e non tradotta, se non se in quel modo che traducevano i Latini da' Greci.

Die Übersetzungen und Nachahmungen der klassischen Komödien sind im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert zahllos,[1]) und auch später hörten sie nicht völlig auf.[2]) Immer wieder griffen einzelne (z. B. Pariati in seinem Anfitrione) zu den lateinischen Komikern, und auch Goldoni ist nicht spurlos an ihnen vorübergegangen.

Noch jetzt finden sich in Italien vereinzelnte Vorstellungen antiker Stücke.

G. P. Clerici, der die Gefangenen neuestens[3]) für Aufführungen bearbeitete, erzählt, wie er als Student solchen lateinischen Stücken beigewohnt[4]) und jüngst erst die Aulularia in lateinischer Sprache gespielt gesehen habe.[5]) Ein weiterer Beweis dieser nicht erloschenen Teilnahme an der Antike ist z. B. auch die am 4. Oktober 1882 im Teatro Manzoni zu Mailand erfolgte Aufführung des Plutus des Aristophanes in der freien Bearbeitung von Goffredo Franceschi.

Von neueren italienischen Übersetzungen des Plautus sind jene von Perluigi Donini (1844) und Gius. Rigutini e Temistocle Gradi (1878) anzuführen. — Dem vorigen Jahrhundert gehört die Übersetzung von Eug. Argelio (Nap. 1783) an.

Auch in Spanien fehlte es nicht an Nachahmungen, Übersetzungen und Aufführungen der Alten. Der bekannte Marquis de Santillana erzählt, dass ein angesehener Ritter aus der Zeit des D. Pedro des Grausamen (1357—1367), namens Don Pedro Gonzalez de Mendoza, spanische Gedichte in der Weise

---

[1]) Ginguené. VI, 312. Les anciens étaient alors l'objet d'une étude assidue et d'une imitation constante ... On copia Plaute et Térence.

[2]) Tiraboschi. VII, 1329. Di Terenzio e di Plauto ancora non vennero in luce tai traduzioni che si possano rammentare con lode; ma molte particolari commedie ne furono tradotte da diversi poeti. — Vgl. Dr. E. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. (Lpz. 1847.) II, 496. Die Gründe hierfür s. ebenda S. 505. — Vgl. Denina, Vic. della lett. II, 188. Tuttavia a' tempi di Clemente XII. si fecero commedie con qualche regola e conformi al gusto di Plauto e di Terenzio.

[3]) Parma 1881.

[4]) Pag. VIII. IX. Mi sovenne allora che quand' ero studentello del ginnasio avevo sentito a recitarla (= die Captivi) nella sua integrità e nella sua lingua, dai convittori di un collegio.

[5]) Pag. VII. Assistetti, non è molto, a una rappresentazione della Commedia di Plauto che s' intitola l'Aulularia, ridotta per la Compagnia drammatica Zerri e Lavaggi dal Prof. Trambusti. Il successo ch' ella ottenne, non clamoroso, ma pur sempre lusinghiero, e la soddisfazione prodotta in me e in parecchi altri studiosi delle cose plautine per questo fatto, mi fecero pensare che altre commedie dello stesso Autore avrebbero potuto ottenere una migliore accoglienza perchè più conformi al gusto moderno.

des Plautus und Terenz schrieb.[1]) Nicht minder wurden hier in Klöstern und höheren Schulen bei feierlichen Gelegenheiten lateinische Stücke gespielt, so z. B. Nineusis, comoedia de divite epulone, die dem Juan de Valencia aus Loja zugeschrieben wird. „Dem Terenz nachgeahmt, enthält es die Parabel von Lazarus und dem reichen Manne.“[2]) Diese Art blühte vornehmlich unter Karl V.

Ovid war hier einer der beliebtesten Klassiker. Von seinen Metamorphosen erschienen schon vor Calderon sechs Übertragungen.[3]) Mosen Antonio Vilaragut (geb. am Ende des vierzehnten Jahrhunderts) übersetzte Stücke des Seneka (Medea und Herkules), die er dem Könige von Aragon, Juan I., widmete.[4])

Im Jahre 1554 wurde von einem Ungenannten in Toledo eine prosaische Übersetzung des plautinischen Amphitruo gedruckt. In der kurzen Vorrede sagt der Verfasser, er habe sich bei seiner Arbeit auf Villalobos und Meister Fernan Oliva gestützt.[5]) Die Amphitruoübersetzung des Villalobos stammt aus dem Jahre 1515.[6]) Ungefähr um 1530 entstand die Übersetzung des Amphitruo des Fernan Perez de Oliva. Ihr Einfluss, sowie der vieler meist ungedruckt gebliebener Versuche dieser Art auf die dramatische Litteratur ist nichtig. Dem nationalen Drama blieb aus allerlei zum Teil sehr naheliegenden Gründen die Antike völlig ferne.[7])

Im Jahre 1555 erschien anonym in Antwerpen eine Übersetzung des Miles gloriosus,[8]) der auch die Menecmos beigedruckt sind.

Pedro Simon de Abril von Alcaráz (geb. um 1530; gest. nach 1589) übertrug im Jahre 1577 die sechs Komödien des Terenz[9]) ins Spanische; ebenso den Plutus des

---

[1]) Ad. Fried. von Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien. Berlin 1845. I. Bd. S. 125. — Sanchez, Poesias anteriores. I, LIX. — Geschichte der schönen Litteratur in Spanien. Von Georg Ticknor. Deutsch mit Zusätzen von Nikolaus Heinrich Julius. Neue Ausgabe. Lpz. 1867. Bd. I. S. 211.

[2]) Ebenda. Bd. II. S. 790.

[3]) Ebenda. II, 47. A. 1.

[4]) Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. por D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. Madrid (Rivadeneyra) 1860. S. 477.

[5]) Ticknor. II. 772.

[6]) Ebenda. I, 240. — Klein. IX, 123.

[7]) Klein. IX, 124. — Ticknor. I, 207: Ein spanischer Bischof von Barcelona wurde im siebenten Jahrhundert abgesetzt, weil er in seinem Sprengel gestattete, dass Schauspiele mit Anspielung auf heidnische Götterlehre gegeben wurden. (Mariana, Hist. VI, Cap. 3.)

[8]) Ebenda. II, 772.

[9]) Las seis comedias de Terencio escritas en Latin i traducidas en vulgar Castellano por Pedro Simon Abril, professor de letras hu-

Aristophanes. Der Übersetzung steht der lateinische Text zur Seite. „Dem ‚Prologo' nach scheint es, dass sie in der Hoffnung verfasst wurden, dass sie unmittelbar zur Reform des spanischen Theaters beitragen — vielleicht sogar öffentlich aufgeführt werden würden." [1])

Noch ist der Buchhändler von Valencia Juan de Timoneda[2]) (gest. bald nach 1597) zu nennen, der 1559 seine prosaische Übersetzung der Menächmen herausgab. Er hat sich mancherlei Änderungen des Originals erlaubt und die Szene nach Sevilla verlegt. „Das Stück besteht nach dem Vorbild des Lope de Rueda aus vierzehn Auftritten, und die Sitten sind ganz spanisch. Indem von einem jungen gewissenlosen Diener die Rede ist, wird sogar der Lazarillo de Tórmes genannt. Es herrscht aber in diesem Stücke oft das nämliche freie und natürliche Gespräch des gemeinen Lebens, wie in den Stücken Lopes, des Vorbildes des Timoneda, und man kann es mit Vergnügen von einem Ende zum andern, als eine neue Ausgabe des Plautus, lesen." [3])

So ziemlich in der Art des Terenz[4]) sind die acht Stücke des Bartolomé de Torres Naharro, die er in den ersten zwei Dezennien des sechszehnten Jahrhunderts in Italien schrieb.[5])

D. José [Jusepe] Antonio Gonzalez de Salas (geb. um 1588) übersetzte im Jahre 1633 Las Troyanas des Seneka. Nicht lange vor dem Jahre 1788 spielte man an der Universität Salamanca die Andria des Terenz lateinisch.[6])

Jorge de Montemayor und Lope de Rueda streifen die Menächmi, letzterer auch den Miles gloriosus in seiner Medora. Bearbeitungen des Amphitruo finden sich später bei D. Santos Diez Gonzalez und D. José de Cañizares.

In Portugal pflegten, besonders in Evora, die Jesuiten das lateinische Schauspiel, das vornehmlich gegen das Theater des Gil Vicente (1460—1536) gerichtet war.[7]) In der Re-

---

manas i Filosofia, natural de Alcaráz. Zaragoza 1577. Alcalá 1583. Barcelona 1599. (4. Aufl. 1762 in 2 Bde.) — Vgl. Barrera, Catálog. S. 3. — Ticknor. I, 462. — Pellicer, Bibl. de traductores españoles II, 145. — Bibl. esp. (Rivadeneyra Bd. II, 207), wo auch Proben der Hecyra sich finden. — Klein. IX, 126.

[1]) Supplementband zu Ticknor von Adolf Wolf. (Lpz. 1866.) S. 76.

[2]) Ticknor. I, 454. 455. II, 190. 240. — Schack. I, 236. — Klein. IX, 186.

[3]) Ticknor. I, 455. 456.

[4]) Siehe dagegen Ticknor. I, 241.

[5]) Rapp, Span. Theater. I, 10.

[6]) „Como affirma o grande D. Gregorio Mayans e Siscár." Leonel da Costa, „As primeiras quatro comedias de P. Terencio." pag. XV.

[7]) Braga, theoria da historia da litteratura portugueza, 3 edição. Porto 1881. (p. 165.)

naissance wurde Terenz das allgemeine Vorbild.[1]) Der berühmte und von Montaigne[2]) so hoch gepriesene Humanist André de Gouvea — Andreas Goveanus[3]) — (der Engoulve Moutarde des Rabelais) brachte die klassischen Studien in Schwung, und mit ihnen hängt die Erhebung des klassischen Theaters, zunächst unter Dr. Antonio Ferreira (1528—1569), dessen Vorbild die Adelphi waren,[4]) zusammen.

Es geschah nicht ohne Kampf;[5]) doch gelang es Ferreira, ein Lustspiel nach klassischem Muster auf die Bühne zu bringen[6]) und sich ganz auf den Boden der Alten zu stellen.[7])

Die praktischen Bestrebungen der Jesuiten, die auf Erlernung des Lateinischen abzielten, und von denen deshalb vornehmlich lateinische Aufführungen gepflegt wurden,[8]) unterstützte hauptsächlich der Schotte Georgius Buchananus (1506—1582), so lange er akademischer Lehrer in Coimbra war.[9])

Mit grösserer Vorliebe hing man auch in Portugal an Terenz, als an Plautus;[10]) doch aber entwuchs der Schule von Coimbra des Camões „Auto dos Emphatriões",[11]) der plautinische Amphitruo.

---

[1]) Braga (p. 168): „As comedias de Terencio ... serviram de typo para o renascimento do theatro classico; os typos que Sá de Miranda traçou não existiam em Portugal, e querendo parodiar as hetairas e o miles gloriosus, teve de localisar a acção na Italia e retratar as cortegianas e condottieri."

[2]) Essais. I, 25: J'ay soustenu les premiers personages ez tragedies latines de Buchanan de Guerente, et de Muret, qui se presenterent en nostre college de Guienne avecques dignité: en cela Andreas Goveanus, nostre principal, comme en toutes aultres parties de sa charge, feut sans comparaison le plus grand principal de France.

[3]) S. Berriat Saint-Prix, Nouvelle biograph. générale.

[4]) Braga a. a. O. (S. 170): „Que obedeceu a essa influencia sob a direcção de Diogo de Teive; os Adelphos de Terencio lhe serviram de molde."

[5]) Braga, Theoria S. 170. Pelos prologos das suas comedias se conhece a grande lucta que houve para compôr este theatro sem condições de vida.

[6]) Vgl. Braga, Manuel da Historia da Litteratura. Porto 1875. p. 275: „A comedia Bristo pertence á (mesma) imitação classica terenciana, em que os personagens são o Miles gloriosus ou o fanfarrão italiano, a heteira grega ou a cortigiana italiana, e os filhos-familias pervertidos entre estas duas forças dissolventes."

[7]) Parnasso lusitano (5 voll. Paris 1826). I, p. XX: copiou-os (d. h. die Alten), não os imitou.

[8]) Visconde de Juromenha, Obras de Luiz de Camões. Lisboa 1860—69. 6 Bde. I, 24: „Em latim para exercitar e desembaraçar os estudantes naquella lingua."

[9]) Braga, Historia do Theatro Portuguez. Porto 1870. II, 13 und Introducção, p. 327 ff.

[10]) Ebenda. I, 192. II, 342.

[11]) Braga, Theoria p. 166.

Später griff das unglückliche Opfer des gemeinsten Fanatismus, Antonio José da Silva (1705—1739), nochmal zum Amphitruo.[1]) Weiter hat unter den Portugiesen der durch Pombal vernichtete Pedro Antonio Corrêa Garçâo (1724 bis 1772) Komödien im Geschmacke des Terenz geschrieben, die „längere Zeit als Muster klassischer Gefeiltheit und Korrektheit galten."[2])

An Übersetzungen hat Portugal wenig hervorgebracht. In der Vorrede des Herausgebers zu: As primeiras quatro comedias de Publio Terencio Aphricano, traduzidas do Latim em verso solto portuguez por Leonel da Costa. Lisboa (Simão Thaddeo Ferreira) 1788, heisst es (p. VI): „Lembrava-nos depois disto, que tendo todas as Gentes cultas familiarizado a Terencio nos seus Idiomas só Portugal o não tinha." Leonel da Costas Übersetzung, deren Verfasser im Jahre 1570 in Santarem geboren wurde und ebenda am 28. Januar 1647 starb,[3]) blieb bis 1788 Manuskript, wo der Buchhändler Jorge Bertrand sie herausgab.

Als einen Grund, weshalb in Frankreich Plautus und Terenz gerne gespielt wurden, bezeichnet Émile Chasles[4]) ihren grossen Reichtum an Sentenzen. „Il se mêle," sagt er, „aux recherches de l'érudition un goût qui appartient à l'adulescence des littératures, le goût de sentences. Les premières traductions de Térence sont offertes aux lecteurs comme des recueils de belles pensées plutôt que comme des modèles de bonne comédie, témoin celle de maître Gilles Cybile:

Il s'est montré très-fort habile,
Car il a tout traduit Térence,
Où il a mainte sentence.

Le grant Thérence d'Antoine Vérard se recommande par le même mérite:

Ne craignez point à acheter ce livre,
Car maints propos décents y trouverez,
Les mots dorés pesés en juste livre
Sentencieux que chacun peut ensuivre,
Là sont cachés comme bien prouverez.

---

[1]) Wolf, Wienersitzungsberichte 1860. S. 277.
[2]) S. Bouterwek, Geschichte der Künste und Wissenschaften. (Gött. 1805.) IV, 380, und Simonde de Sismondi, De la littérature du midi de l'Europe. IV, 539: Pedro Antonio Correa Garçâo s'est aussi efforcé de réformer le théâtre et de donner à sa patrie quelques pièces dans la manière de Térence.
[3]) Leonel da Costa, pag. XVI.
[4]) La comédie en France au seizième siècle. Paris 1862. S. 10.

Dans la seconde édition du même ouvrage on forme un recueil spécial des fleurs, phrases, sentences et maximes de parler de Térence."

Italienische Schauspieler waren es, welche die Franzosen noch weiter mit den Alten bekannt machten. Die Calandra wurde in Lyon am 27. September 1548 von Italienern gespielt;[1]) ebenso der Capitano Spavento;[2]) ferner i duo Leli simili,[3]) welche dem Herzog von Nemours gewidmet sind.[4]) Als „die beiden Lelio" führten sie die Menächmen ein.[5]) Eine solche Vorstellung fällt (nach Malherbes' Mitteilung) auf den 15. September 1613.

Wie in Italien fehlte es auch in Frankreich nicht an Gegnern der Antike. Heftig eifert Tralage[6]) gegen die „manières grossières" der Alten. So (S. 11): Les anciens sont fort grossiers dans leurs amours; il n'y a point de delicatesse ni de sentimens tendres et passionnez; il débutent par une fille grosse. Il n'y a qu'a lire les comédies de Plaute et de Térence. Leur Jupiter n'estoit amoureux d'une belle qu'autant de tems qu'il en falloit pour lui faire un enfant; il ne se piquoit point de constance. A peine l'enfant estoit-il venu, qu'il avoit une nouvelle maistresse. Il n'y a qu'à lire les Metamorphoses d'Ovide. Dans l'Amphitryon de Molière, l'amour d'un amant et celui d'un mari y sont traitez d'une maniere bien differente, mais en mesme tems ingénieuse, spirituelle et vraisemblable. Les anciens ne connoissoient point ces finesses. Comparez l'Amphitryon de Plaute et celui de Moliere et par là vous jugerez du goust different de ces deux auteurs, et combien les manières des siecles où ils ont vecu estoient differentes; ferner nochmal (S. 49): Grande dispute contre les anciens et les modernes. Plaute soutient que son Amphitryon et son Avare valent beaucoup mieux que Moliere a fait là-dessus. Ce dernier, sans se deffendre, soutiendra que la copie vaut mieux que l'original, remarquera la maniere grossiere dont Plaute a traité ces deux sujets, fera voir la maniere fine et delicate, dont il a fait parler Jupiter à Alcmene; il soutiendra que

---

[1]) Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles XI., Henri III., Henri IV. et Louis XIII. par Armand Baschet. Paris (Plon & C. 1882). S. 7.

[2]) Ebenda. S. 129. 173.

[3]) Ebenda. S. 319.

[4]) Ebenda. S. 320.

[5]) Ebenda. S. 244.

[6]) Notes et documents sur l'histoire des théâtres au XVIIe siècle par Jean Nicolas du Tralage, extraits, mis en ordre et publiés par le Bibliophile Jacob. Paris 1880. — Vgl. auch Lotheissen, IV, 278, und Hippolyte Rigault, Histoire de la querelle des anciens et des modernes. Paris 1856.

les anciens ne savent pas traiter finement ce qui doit être l'âme des pieces, l'amour et l'ambition.

Dieser sein Widerspruch kömmt ziemlich spät; denn bereits hatten sich die Formen der antiken Komödie und diese selbst in Frankreich eingebürgert. Auf Bonaventure Despériers (gest. 1514) und Octavien Saint-Gelais folgte Charles Estienne mit seiner Übersetzung der Andria des Terenz im Jahre 1540.[1])

Jean Bourlier übersetzte 1560, Jacques Bourlé 1584 den ganzen Terenz.[2])

Weitere vollständige Übersetzungen des Terenz stammen neben anderen von 1567. Les | six Comedies | de Terence, tres-excel | ent poete comique | mises en Francoys avec le | latin en favevr des ievnes | enfans desireux de la pvrete et intelli|gence de la lan|gve latine. | A Paris (Par Estienne Doart); aus 1681 und 1686 jene von Paul Rogier Sibour (Strasbourg), der 1699 eine weitere in Strassburg folgte.

Einzeln erschien im Jahre 1555 die Andria. Premiere | Comedie de | Terence, appel|lee l'Andrie. Nouvellement traduite & mise en ryme Françoyse. | A Lyon (Par Thibavld Payan).

In der Art der klassischen Lustspieldichter arbeitete auch Antoine de Baïf (1532—1589). Gewandt in Form und Ausdruck[3]) übertrug er frei[4]) den Eunuchus und Heauton timorumenos des Terenz und den Miles gloriosus des Plautus,[5]) die uns erhalten sind.[6]) Einiges andere ist noch nicht veröffent-

---

[1]) Chasles a. a. O. S. 47. Enfin Estienne lui-même avait déjà traduit en 1540 l'Andrienne de Térence, malgré la célébrité acquise à cette pièce parmi nous depuis que Bonaventure Despériers et Octavien Saint-Gelais l'avaient fait passer dans notre langue. — Beauchamps, Recherches. I, 153.

[2]) Ebenda. II, 36. 55.

[3]) Poésies choisies de J. A. de Baïf suivies de poésies inédites ed. Becq de Fouquières. Paris 1874. Einleitung p. XXXI. „Dans la comédie de Térence on remarquera, avec quelle aisance il (= Baïf) conduit le dialogue, avec quelle franchise il aborde sans effort le ton de la bonne comédie et avec quelle légèreté il manie le mètre rapide qu'il a choisi."

[4]) A. a. O. S. 219—224. Cette comédie est imitée du Miles gloriosus très-librement. (Periplecomenus = Bontams; Pleusides = Finet; Palestrion = Constant.)

[5]) A. a. O. p. XVI. Il traduisit l'Eunuque de Térence en 1565 et le 28 janvier 1567 faisait représenter le Brave, imité de Plaute en l'hôtel de Guise et devant le roi s'élevant avec plus de succès que Remy Belleau au style tempéré de la comédie. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France (1735). II, 38.

[6]) Le manuscrit 867 (anc. 7229[3] Colbert 1291) entièrement de la main de Baïf contient „L'Eunuque de Térence par Bayf". Il a 52 ff. et se termine par la mention: Achevé lendemain de Noël devant jour. 1565.

licht,[1]) oder nicht mehr vorhanden.[2]) — Baïf war ein begeisterter Verehrer der Alten; ob auch nicht der erste und einzige.[3]) Von Terenz sagt er:

> Térence, auteur romain, que j'imite aujourd'hui,
> Et comme il suit Ménandre en ma langue j'ensuis.

Auch Jacques Grevins (geb. 1538; gest. 1570)[4]) Ideal war die Komödie „en telle pureté qu'anciennement Aristophane la baillait aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains". Vor allem Plautus war sein Vorbild.[5])

Einer der feinsten Nachahmer der Alten ist der Domherr Pierre de Lar(r)ivey (1550—1612) (Giunti). Er bezeichnet seine Stücke als „comédies facetieuses à l'imitation des anciens Grecs, Latins et modernes Italiens". Den Alten sind sie nachgebildet, wie er von seinem Lustspiel „les jaloux" (Fol. 226) sagt: Comme elle est d'argument double, aussi la plus grande partie de son subject a esté prinse des deux premieres de Terence: à sçavoir l'Andrie et l'Eunuque. Die „Esprits gelten als sein bestes Stück;"[6]) doch ist das Lustspiel fast wört-

---

[1]) A. a. O. XXXIX. Les seules œuvres qui soient inédites et dont les manuscrits soient à retrouver sont la Medée, les Trachiniennes, le Plutus et l'Héauton timorumenos.

[2]) Chasles a. a. O. S. 75. De toutes ses productions la majeure partie est aujourd'hui perdue; il nous reste pourtant deux comédies complètes: le Brave et l'Eunuque.

[3]) Chasles a. a. O. S. 84. Nous ne prétendons pas que l'introduction de Térence auprès du public français date de si tard. Baïf ne fut pas le seul au XVIe siècle qui travailla à nous faire goûter le charme du vieil auteur; mais il n'est que juste de lui marquer une place honorable parmi ceux qui familiarisaient nos pères avec l'esprit de la littérature antique. Ce fut son ambition et l'objet de son long travail. Quand il rappelait ses titres à la faveur royale et priait Charles IX. de ne pas les oublier, il se faisait gloire d'avoir naturalisé la comédie romaine.

[4]) Nach Beauchamps Recherches. I, 27. Vgl. Bd. IV des Ancien théâtre français. S. 225, gegen 1540.

[5]) Chasles a. a. O. S. 129. Plaute surtout le charmait; il admirait en lui l'homme autant que le poète. Plaute, poète comique d'un commun sentiment estimé en son temps surtout plus excellent, ayant dépendu tout son bien en habillements scéniques devint, comme récite Crinitus, en telle extrémité qu'il fut contraint se louer à un meunieur pour tourner les meules d'un moulin à bras. Et là étant en perpétuel travail continua son œuvre jusques à cent cinquante comédies comme racconte Aulus-Gelle.

[6]) Lotheissen. I, 277. — Vgl. auch Chasles a. a. O. S. 120. La plus célèbre (comédie de Larivey) sous tous les rapports est l'Aridosia de Lorenzino de Médicis. Elle est en quelque sorte d'une vieille famille de comédies; elle se rattache par ses origines à des comédies grecques qui sont perdues et à deux célèbres comédies latines: la Mostellaria de Plaute et les Adelphes de Térence. Elle est

lich aus Lorenzinos Aridosia übersetzt und zunächst nur der „vielfachen Anregung“ [1]) halber, die es später, selbst Molière und Regnard, gab, bedeutsam.

Besondere Begeisterung schöpfte aus Plautus Jean Rotrou (1609—1650), der den Amphitruo, die Captivi und Menächmi nachahmte. — Paul Scarron (1610—1660) lehnt sich an den Miles gloriosus in einigen Szenen seines Jodelet und seines Capitan an; dieselbe Komödie wirkte auf Savinien de Cyrano Bergeracs[2]) (1620—1655) „Le pédant joué“; Mareschal schrieb nach dem Miles seinen Capitan Fanfaron; Samuel Chappuzeau[3]) (1625—1701) ist ein Vorläufer Molières in Benützung der Aulularia; der grosse Molière (geb. 15. Januar 1622; gest. 17. Februar 1673) endlich selbst steht in mannigfachen Beziehungen zur alten Komödie.[4]) Treffend nennt Sainte-Beuve Plautus „un des plus légitimes ancêtres“ [5]) des Molière und sagt von Terenz: „il y a tout un Térence dans Molière.“ [6])

Was er direkt aus Plautus zog, sein Amphitryon und l'Avare (Amphitruo und Aulularia), wird gelegentlich beleuchtet werden. „Die salon- und hoffähige Richtung, welche die Komödie Molières ursprünglich nahm, musste ihn mehr auf Terenz weisen.“ [7]) So ahmte er die Adelphi nach in seiner École des Maris.[8]) Er hat den Phormio vor sich in seinen „Fourberies de Scapin“.[9]) „Die hochkomische Szene, in der Pourceaugnac (1670 Ribou) von den Ärzten und dem Apotheker drangsaliert wird, zeigt die Benutzung . . . einer Stelle aus Plautus' Menächmi. Das offenherzige Selbstbekenntnis der Nérine und des Sbrigani ist ein Passus der plautinischen Asi-

---

parente chez nous de plusieurs pièces très-connues: le Retour imprévu de Regnard, le Comédien poète de Montfleury et l'Avare de Molière. Larivey au XVIe-siècle en a fait les Esprits.

[1]) Lotheissen. I, 279. Anm.

[2]) Ebenda. II, 451. Siehe dort auch die Beziehungen des Stückes zu Molières „Fourberies de Scapin“. (Ebenda. IV, 55.)

[3]) Ebenda. IV, 109.

[4]) S. Molière und die römische Komödie von R. Mahrenholtz. S. 241—265 im 56. Band (1876) von Herrigs Archiv.

[5]) Portraits littéraires. II, 2.

[6]) Ibid. II, 38.

[7]) Molières Leben und Werke vom Standpunkte der heutigen Forschung von R. Mahrenholtz. Heilbronn 1881. S. 225—237.

[8]) Parfaict, Histoire du théatre françois, XIV, 346: M. Molière a pris dans les Adelphes le fond du sujet de sa pièce intitulée „L'École des Maris“. A l'article de cette comédie (tom. IX de cette Histoire page 42 et suivantes), en rendant à Térence la justice qui lui est due, nous avons remarqué l'art du poète français et ce qu'il a ajouté pour embellir son original.

[9]) Mahrenholtz a. a. O. S. 247. 255. — Humbert, le Phormion de Térence et les Fourberies de Scapin. (Elberfeld 1859.) — Dziatzko zum Phormio. S. 14, Anm. 3.

naria. (Sie ist vielleicht schon in Écoles des Femmes III, 2 nachgebildet worden.[1])" Despois findet im Dépit amoureux neben vielem auch Parallelstellen aus Plautus' Amphitruo;[2]) Rapp erinnert die Asinaria, „besonders in der Katastrophe, ziemlich deutlich an Molières Bourgeois gentilhomme".[3]) In den Femmes savantes sind „noch viele klassische und unklassische Stücke für einzelne Stellen und Züge benützt worden. Es sind Plautus' Asinaria und Cistellaria . . . ausgebeutet worden."[4])

Das Verhältnis Molières zu Terenz hat schon Tralage in seinem Dialoge zwischen Molière, Térence und Corneille berührt.[5]) Der Schauplatz des Dialogue critique ist in die elysäischen Gefilde verlegt. Dort sagt Térence:

Vous êtes un ingrat, Molière, de vouloir critiquer mes Adelphes: vous devriez vous souvenir que c'est une de mes plus belles pièces; elle vous a servi à votre „Escolle des Maris" qui est une pièce que je sçais que l'on voit encore avec plaisir sur le théâtre françois.

Molière erwidert:

Il est vrai que j'ai pris quelques choses de vos Adelphes. Si vous en voulez à ceux qui comparent l'un à l'autre, ils vous diront que je vous fais honneur et que ma copie vaut mieux que votre original.

Gerne wird man Lotheissens Worte[6]) anerkennen: „Molière mit Plautus und Terenz in Hinsicht ihrer komischen Kraft und ihrer dramatischen Begabung vergleichen zu wollen, ist ein ziemlich müssiger Versuch. Man vergleicht nicht, was so von Grund aus verschieden ist."

Richtig lässt eine sonst unbedeutende Komödie von Guillaume Marcoureau de Brécourt (gest. 1685), „L'Ombre de Molière" (1674) Pluton über Molières Rang entscheiden:

Entre Térence et Plaute occupe le milieu,

und poetisch fein bringt La Fontaines Grabschrift auf Molière diesen Gedanken zum Ausspruch:

Sous ce tombeau gisent *Plaute* et *Térence*
Et cependant le seul *Molière* y gît:
Leurs trois talents ne formaient qu'*un* esprit
Dont le bel art réjouissait la France.

---

[1]) Mahrenholtz a. a. O. S. 242.
[2]) Ebenda a. a. O. S. 54.
[3]) Die plautinischen Lustspiele. S. 921.
[4]) Mahrenholtz a. a. O. S. 272.
[5]) Notes et documents sur l'histoire des théâtres, ed. le Bibliophile Jacob. Paris 1880. S. 50.
[6]) Lotheissen. IV, 69.

Pierre Corneille (1606—1684) bringt die Gestalt des prahlerischen Soldaten in seiner „Illusion comique“ auf die französische Bühne; der Fabeldichter Jean de la Fontaine (geb. 8. Juli 1621; gest. 13. März 1695) gab 1654 eine freie Bearbeitung[1]) des Eunuchen heraus, „die aber nicht viel bemerkt wurde und auch die Begabung la Fontaines nicht erkennen liess.“[2])

Wiederum ein grosssprecherischer Soldat spielt in Demanvilles Komödie „Le Capitan ou le Miles gloriosus“ (1639); ebenso weist das Lustspiel „Le Parasite“[3]) (Fripesauces, der ewig Hungrige) des François Tristan l'Hermite (1601—1655) mit seinem Capitan und Parasiten auf die Alten hin.[4]) An seiner Hand wandte sich Philippe Quinault (1635—1688) zur Dichtung, der in seinem l'amant indiscret (nach Niccolò Barbieris „l'Inavvertito“ 1629) auf den Bacchides steht, während Edme Boursault (1636—1701) in seinen „Menteurs qui ne mentent point“ die Menächmi im Sinne hatte. Montfleury (1640—1685) kompilierte im ersten Akte seines Comédien poète die Mostellaria, Baron (1653—1729) bearbeitete die Andria[5]) und die Adelphi[6]) des Terenz für die französische Bühne.

Vollständig auf dem Boden des Plautus steht Molières bedeutendster Nachfolger, Jean François Regnard (1656 bis 5. Sept. 1710).

É. Fournier bemerkt hierüber:[7]) „Mais nous le répétons, Plaute est, avec Catulle, celui dont Regnard s'inspire le plus volontiers. Si Catulle est son poète, Plaute est son comique. Molière s'était frotté à lui avec grand profit, en même temps qu'avec plus de profit encore il s'imprégnait de Térence. Regnard ne s'en prit qu'à Plaute, et Térence n'a laissé que je sache aucune trace sur son théâtre. On ne le retrouve un peu, par reflet, que dans les élégances de son style, où les rudesses de Plaute, au contraire, n'ont rien à voir.

„C'est assez qu'il fournisse le fond, et il le fournit souvent.

---

[1]) Chefs-d'œuvre des auteurs comiques. I, 144: „... avait imité l'Eunuque de Térence en 1654.“

[2]) Lotheissen. III, 180.

[3]) Herausgegeben (1654) von Aug. Courbé und auf S. 1—67 des dritten Bandes von Les Contemporains de Molière, ed. Fournel. (Paris 1875.)

[4]) Ebenda S. 7. Le type du Parasite est un emprunt fait à la comédie latine et c'est là surtout qu'il faut chercher son origine théâtrale.

[5]) Siehe Ausführliches bei Parfaict, Hist. du théâtre. Band XIV. S. 312. — Aufgeführt am 16. November 1703.

[6]) Ebenda. Bd. XIV. S. 346.

[7]) Oeuvres complètes de Regnard, nouvelle édition par M. Édouard Fournier. Paris (Laplace, Sanchez et Comp.) S. X.

„Les Ménechmes viennent de lui en droite ligne. Regnard, qui tient, ce qui est d'une belle et louable franchise, à ne dissimuler rien de son emprunt, ne déguise même pas le nom des deux jumeaux. Il leur laisse celui que Plaute leur avait donné à Rome, et dont la forme grecque prouverait qu'il aurait déjà été porté dans quelque comédie athénienne, ancêtre probable de la pièce latine, comme celle-ci l'a été de la pièce française. Disons pourtant que, si le nom est resté, le sens en a changé, et cela grâce à Regnard. Dans la comédie antique, Ménechme (ménaichmos) voulait dire un brave, un vaillant, ‚qui attend sans pâlir la pointe des lances'; depuis que la comédie de notre poète l'a popularisé, il ne signifie chez nous qu'une personne de ressemblance parfaite avec une autre. Comme bien des gens, qui ne savent pas aller au fond des étymologies, s'imaginent qu'il n'avait pas d'autre signification chez les anciens, on ne nous en voudra pas d'avoir indiqué le premier sens sous le second.

„Deux autres pièces de plus mince importance, la Sérénade et le Retour imprévu, doivent aussi beaucoup à Plaute, qu'on y attendait moins, et que rien, à première vue, n'y laisse pressentir. Regnard en était si bien rempli, à ce qu'il semble, depuis les classes qu'il le laissait déborder partout.

„La Sérénade, où il s'essayait — on verra que c'est une de ses premières pièces à la Comédie Française — et pour laquelle, l'expérience propre lui manquant encore, il lui fallait d'autant plus de celle d'autrui, s'est échappée avec ses vingt ou vingt-cinq scènes, d'une scène unique de Plaute. La broderie du moins ajoutait singulièrement au canevas, et les fioritures au thème! Elles le couvrirent même si bien qu'on ne l'aperçut pas d'abord.

„Quarante ans seulement après la mort de Regnard, Roy, poète trop sifflé et trop bâtonné pour n'être pas jaloux, fût-ce à longue distance, des poètes jadis applaudis, dépista l'innocent emprunt et le dénonça dans une lettre à Fréron: ‚L'intrigue de la Sérénade, écrivit-il, est presque entière dans le Pseudolus (scène II, acte 4). Le billet escamoté par la même adresse opère le même jeu. On a substitué le vol d'un collier au vol d'un esclave.' Tout cela est vrai, mais sans que Regnard y perde. Le comique et l'esprit qui sont la vie de sa jolie pièce, et qui en firent le succès, ne restent-ils pas à son compte?

„Roy, pendant qu'il tient le théâtre de Plaute, et qu'il le dépèce pour en jeter les morceaux à la tete de Regnard, ne manque pas de lui reprocher l'autre dette que nous avons annoncée, ce qu'il doit à Plaute pour le Retour imprévu: ‚Le vieillard crédule, dans le Retour imprévu, dit-il, est le même à qui l'on persuade, dans la Mostellaria, que sa maison est

occupée par des esprits. La peur qu'on lui fait est le stratagème pour l'empêcher d'y entrer, de la voir démeublée et d'être témoin de la débauche qui y règne. ‚Rien de plus vrai encore, mais qu'importe!' Lors même que Roy ajouterait que le premier acte de Plaute est l'esquisse des premières scènes de Regnard et que le rôle de Callimadatès est une ébauche de son marquis, Regnard n'en serait pas plus coupable. En fourrageant dans cette pièce il n'avait fait qu'aller sur des pistes, qui lui indiquaient une chasse permise: il suivait Pierre Larivey, qui au seizième siècle avait déjà braconné par là pour sa comédie des Esprits, et Montfleury qui, plus tard, n'y avait pas ménagé ce qui lui semblait de bonne prise pour le premier acte de son Comédien poète.

„Je m'étonne que Roy, si bien en train de crier au plagiat sur les trousses de Regnard, ne lui ait pas fait un gros crime de ce que le Crispin du Légataire, pour finir la pièce, invite le public à applaudir, comme un des acteurs du Pœnulus de Plaute, en y terminant le Prologue; cette chicane-là aurait valu les autres.

„Ces réminiscences de Regnard, qui toutes lui vinrent des lectures faites dans les classes, semblent assez surprenantes, lorsqu'on songe aux longues années qui s'écoulèrent pour lui entre le temps de ces classes et l'époque, où, beaucoup moins prompt que Molière, il se mit enfin au théâtre; lorsqu'on se rappelle aussi tout ce qu'il y eut, pour les lui faire oublier, de distractions et de dissipations dans la jeunesse. Ce qu'on a su, par une découverte assez récente, sur sa façon de fixer les souvenirs et de préparer, pour ainsi dire, les ressources, les matériaux de son esprit, a fait qu'on s'est moins étonné."

Wie Regnard die Menächmi, Mostellaria und Pseudolus, so benützte Destouches (1680—1754) den Trinummus zu seinem Lustspiele „le trésor caché" in geschickter Weise.

Nochmal nach Molière griff der Pater Lejay (1697) zur Aulularia.[1]) Der Inhalt des Philochrysus seu Avarus betitelten Dramas ist nach E. Boysse:[2])

Philochrysus, riche et avare, avait enfoui un trésor dans un bois voisin de sa maison. Il avait mis dans la confidence de cette cachette son ami Panurgus. Celui-ci déterra le trésor et s'en empara. Désespoir de Philochrysus en voyant la cassette enlevée. Son esclave lui suggère alors une ruse pour la recouvrer. L'avare va chez son voisin, il lui annonce qu'il vient d'hériter

[1]) Vgl. E. Boysse, le théâtre des Jésuites. Paris 1880. S. 212. Le 15 décembre (1697) à une heure après-midi: Philochrysus seu Avarus (drame).

[2]) A. a. O.

une somme considérable et qu'il se propose de la joindre à celle qui est déjà dans la cassette. Panurgus approuve ce projet et se hâte d'aller reporter la cassette se réservant de la reprendre, quand elle aura été enrichie d'un nouveau dépôt. Philochrysus rentre ainsi en possession de son trésor, et revenu à de meilleurs sentiments, il donne la liberté à son esclave et de l'argent à ses enfants.

Lejay, dessen Komödie im Karneval 1708 nochmal aufgeführt wurde,[1]) bezieht sich selbst auf Molière (und damit Plautus), sodass seine Erwähnung an dieser Stelle gerechtfertigt erscheint.[2])

Unter den Operntexten des Sédaine (1719—1767) findet sich auch ein Amphitryon; Helena Balleti Riccoboni hat den Rudens als „le Naufrage" (1726) auf die Bühne gebracht; Cailhava die Menächmi und den Miles gloriosus. Nepomucène Lemercier (1771—1840) legte seiner Komödie Plaute den Epidicus desselben Dichters zu grunde.

Eine Art neuen Schonaeus sah Frankreich noch i. J. 1751. Dort erschien zu Paris (apud fratres Guerin & Lud. Fr. Delatour) in den Selecta Latini Sermonis Exemplaria e scriptoribus probatissimis (colligebat P. Chompré in utroque iure L.) die Prima poëticae orationis excerptio seu Plauti et Terentii fabulae ad Christianae iuventutis usum contractae. Editio altera — also die antiken Komiker christianisiert. Plautus und Terenz, sagt der Herausgeber, müssen zugeschnitten werden aus Rücksichten auf die Sittlichkeit.[3]) Selbst „le fond des comédies"[4]) ist schlimm genug. So ist eine durchgreifende Entstellung,[5]) ja sogar eine Zerstörung des Metrums[6]) in dieser Sammlung[7]) nötig geworden.

---

[1]) E. Boysse a. a. O. S. 239.

[2]) A. a. O. S. 212: „Cette pièce est du Père Lejay, qui, dans sa préface s'excuse de traiter ce sujet après Plaute et après Molière, le prince de la comédie française." Il croit cependant que la matière est assez abondante pour fournir à un poëte des traits nouveaux.

[3]) S. a. a. O. Avertissement (V): Plaute est souvent insupportable par ses mauvaises plaisanteries. Tous les deux connoissent assez peu le respect qui est dû aux bonnes mœurs.

[4]) Ebenda, p. VII.

[5]) Ainsi ce n'est ni Plaute ni Térence que nous donnons, et c'est cependant l'un et l'autre tout pur pour le langage. (A. a. O., p. IX.)

[6]) On a rompu sans scrupule la mesure d'un petit nombre de vers, par l'interposition de quelques mots et même de quelques phrases. L'oreille, qui sent fort peu (!!) le méchanisme des vers de Plaute et de Térence, pardonnera aisément ces licences.

[7]) Sie enthält von Plautus: Amphitruo (1—25), Aulularia (25—49), Capteivei (49—81), Mostellaria (81—119), Menächmei (119—149), Pseudolus (149—171), Persa (171—187), Rudens (187—203), Trinummus (203—223); von Terenz: Andria (223—245), Heauton timorumenos (245—257), Adelphi (257—277), Phormio (277—293).

Zu dieser Textausgabe gehört die französische Übersetzung,[1]) von welcher es der Übersetzer nicht für unmöglich hält, dass sie in Kinderkreisen aufgeführt würde.[2])

Als Charakteristikum, statt jeder weiteren Analyse, mag erwähnt werden, dass sich im Amphitruo keine Alcumena findet, sein Inhalt demnach stark gekürzt und geändert werden musste.[3])

Die französische Lustspieldichtung basierte lange Zeit vollständig auf der antiken. Mannigfach sind auch die Beziehungen späterer Autoren zu den Komikern. Der Abbé Prevost (1697—1763) bietet mancherlei Berührungspunkte mit Terenz;[4]) der Sekretär Ludwig des XIV., Pélisson (1624—1693), war ein grosser Verehrer des Terenz;[5]) ein neueres Lustspiel, „le jeunes gens", von Léon Laya (1855) ist eine Nachahmung der Adelphi des Terenz.[6]) Auch an Aufführungen altklassischer Stücke fehlte es im modernen Frankreich nicht. So gingen am 30. Nov. 1844 im Odéon die Wolken des Aristophanes in der Bearbeitung von Hippolyte Lucas über die Bühne.[7])

Das Verhältnis der alten Komiker, Plautus und Terenz, zu den neueren behandelt eingehend das Werk des Abbé d'Aubignac „la pratique du théatre" (Amsterdam 1715).

Durch Übersetzungen ist Plautus in Frankreich durch Mad. Dacier (1651—1720) (1683. 1691), Michel de Marolles

---

[1]) Traduction des modèles de latinité tirés des meilleurs écrivains. Premier recueil de poésie ou petites comédies extraites de Plaute et de Térence à l'usage de la jeunesse chrétienne. (Paris, Louis François de La Tour 1751.)

[2]) Ebenda, Avertissement p. VIII: Dans les maisons particulières où l'on enseigne aujourd'hui communément le Latin aux jeunes Demoiselles on peut aisément assembler cinq ou six petits Acteurs, frères et sœurs, tant enfans de la Famille que de Parens et d'Amis et leur faire apprendre quelques-uns de ces petits Drames, pour en amuser innocemment des Peres et Meres, et pour les délasser après des occupations sérieuses.

[3]) A. a. O. (S. 1 u. 2.) Jupiter sous la figure d'Amphitrion fait semblant d'être de retour, après avoir vaincu les ennemis et paroit homme parmi les hommes. Il joue le personnage de Citoyen, et se prépare de quoi rire, pendant qu'Amphitrion fait la guerre contre les Télébéens. Mercure prend la forme de Sosie, qui est aussi absent. Lorsque les véritables Amphitrion et Sosie paroissent, on se moque d'eux d'une façon singulière. Il arrive de là que toute la maison est dans la confusion. Ce qui dure jusqu'à ce que Jupiter, disparoissant, fait connoître avec un coup de tonnerre dans l'air, qu'il est l'auteur de ce badinage. So ist alles Übrige.

[4]) Sainte-Beuve, Causeries du lundi. IX, 131.

[5]) Ebenda. XIV, 196.

[6]) Sainte-Beuve, Ebenda. XII, 512.

[7]) H. Lucas, Histoire. III, 365.

(geb. 22. Juli 1600; gest. 1681) (1658), Phil. de Limiers (1719), Gueudeville (1719), I. B. Levée et le Monnier (1820), Naudet (1831), Sommer (1876) u. a. bekannt geworden.

Zahlreicher und meist auch von grösserer litterarischer Bedeutung sind die Terenzübersetzungen, worüber nachzusehen ist bei Brunet, Manuel de l'amateur . . . IV. Bd. 412—423, und Schweiger, Handbuch der klass. Bibliographie II, 2.

Nicht anders erging es im allgemeinen in England. Schon im Jahre 1178 und 1180 begegnen wir den Übersetzungen des Terenz, welche der Benediktinermönch Henry und der Abt von Peterborough veranstalteten.[1]) Terenz wurde in England überhaupt oft übersetzt, und wenn Price von einer fast vollständigen Unbekanntheit des Terenz im Mittelalter spricht, so ist er leicht zu widerlegen.[2])

„Gegen 1490 beginnt man die Klassiker wieder zu lesen. Zwischen 1550 und 1616 werden die Werke aller römischen und griechischen Geschichtschreiber und Dichter von Belang ins Englische übersetzt.“[3]) So übertrugen z. B. Alexander Nevyle, Jon Studley, Thomas Nuce, Jasper Heywood (1559—1581) den Seneka.[4]) (Herkules 1561. Troas 1559. Thyestes 1560.) Die Übersetzungen des Terenz sind zahlreich.[5])

---

[1]) Warton. I, 213: Henry a Benedictin monk of Hyde abbey near Winchester transcribed in the year 1178 Terence ... Benedict abbot of Peterborough, author of the latin chronicle of King Henry II ... transcribed Terence ... about the year 1180.

[2]) Ebenda. II, 217. M. Price's assertion as to the almost total obliviscence of Terence in the middle ages is not founded on fact. No classic author is oftener quoted by monkish writers, and in the British Museum alone there are above thirty Mss. copies written between the tenth and fifteenth centuries.

[3]) H. Taine, Geschichte der englischen Litteratur. (Leipzig 1877 bis 1880.) Deutsch bearbeitet von L. Katscher (Bd. 1) und G. Gerth (Bd. 2. 3). I, 241.

[4]) A history of English dramatic litterature to the death of Queen Anne by Adolphus William Ward. London 1875 (Macmillan & Co.). S. 106. — Collier. III, 13. 14.

[5]) Ebenda. S. 141: An English version of the Andria of Terence was printed in 1530, and seems to have intended for representation. (Collier. I, 88.) Another translation of the Andria was printed in 1588. „Old Chremes in the play“ is mentioned in the Death of Robert Earl of Huntington. — Das Dictionary of Old English Plays existing either in print or in manuscript from the earliest times to the close of the seventeenth century, including also notices of latin plays written by English authors during the same period by James O. Halliwell Esq. F. R. S. London (John Russell Smith 1860) führt an: S. 17. Andria. Terens in Englysh, or the translacyon out of Latin into Englysh of the

Collier[1]) nennt auch ein interlude „Jack Juggler", das zehn bis fünfzehn Jahre nach der Andria des Terenz erschien und auf dem Amphitruo des Plautus beruhte.

Jocasta, nach den Phönissen des Euripides, wurde 1566

---

first comedy of Tyrens, callyd Andria. [Black letter, but the text, by the side of the translation, is printed in Roman characters. No dated. Supposed to be printed by Rastell.] — Andria. Comedy by Maurice Kyffin. 4to. 1588. [This appears to be the second translation in our language of any of Terence's works. It is printed in the old black letter and has the following full title: „Andria, the first Comoedie of Terence, in English. A Furtherance for the Attainement unto the right Knowledge and true Proprietie of the Latin Tong."] Dieses Buch hat zwei Widmungen. In der zweiten heisst es, dass Kyffin vor sieben Jahren das Meiste dieser Komödie in Versen übersetzte, jetzt aber Prosa vorzog. — Andria, comedy translated from Terence by Richard Bernard. 4to. 1598. 1607. 1614. 1629. — Andria, Comedy translated from Terence, by Thomas Newman. 8vo. 1627. [This translation was made for scholar's private representation in their schools.] — The first comedy of Pub. Terentius, called Andria; or the Woman of Andros. English and Latin; clausedfor such as would write or speake the pure language of this author after any method whosoever, by specially after the method of Dr. Webbe. 4to. 1629. — Ferner findet sich die Andria bei Charles Hoole, six comedies of Terence 1663 und in Comedies made English by L. Echard (1694). — (S. 88.) Eunuchus. A translation of one of Terence's comedies by Richard Bernard. 4to. 1598. 1629. — The Eunuch, a comedy translated by Thomas Newman 1627. (Ferner bei Hoole 1663 und Echard 1694.) — Die Tragödie The Eunuch von William Heminges (4to. 1687) hat nichts mit Terenz gemeinsam. — (S. 114.) Heauton timorumenos. A comedy by Terence, translated by R. Bernard. 4to. 1598. 1629. — (S. 194.) Phormio. A comedy by Richard Bernard. 4to. 1598. Weitere Übersetzungen von Hoole, Patrick, Echard u. a. — (S. 115.) Hecyra, a comedy translated from Terence by Richard Bernard. 4to. 1598. 1629. — Bernard (1598. 1607. 1614. 1629. 1641), Hoole (1663. 1670. 1676), Echard (1694) u. a. lieferten auch Übersetzungen der Adelphi. — Collier. I, 89. II, 363. III, 13. — Über Echard s. Voisenon, Oeuvres. IV, 144. — Ganz mechanisch sind die Bearbeitungen nach Dr. Webbes System, z. B. The | second comedie | of | Pvb. Terentivs | called | Eunvchvs, | or, | The Eunuche | English and Latine: | Clausedfor such as would write or speake | the pure Language of this Author, after any Method | whatsoeuer but especially after the Method | of Dr. Webbe. London 1629. (237 S.) Dort ist z. B. die Einleitung des ersten Aktes, wie folgt:

What shal I doe — — —	— — therefore?	2. 1. 1. 1.	Quid faciam	igitur
should I not goe?		2. 1. 1. 2.	Non eam	
what, not now,		2. 1. 1. 3.	ne nunc quidem	
when I am sent for		2. 1. 1. 4.	Cum accersor	

u. s. w. Man hat es also hier mit keiner Kunstübersetzung, sondern nur mit einem Schulversuch zu thun.

[1]) A. a. O. III, 16. „Founded upon a play by Plautus."

gespielt in der Bearbeitung von Gascoigne, Francis Kinwelmarsh und Christopher Yelverton.[1])

In den Klöstern spielte man häufig Plautus und Terenz.[2]) Studierende spielten wahrscheinlich in lateinischer Sprache vor König Heinrich VIII. in Greenwich Plautus (1528),[3]) die Andria des Terenz in Oxford (1559),[4]) die Aulularia (1564) in Gegenwart der Königin Elisabeth,[5]) unter deren Regierung die lateinische Schulkomödie besonders blühte.[6]) Indessen, das Volk sich seines Theaters freute, spielten die Studierenden ihre Komiker[7]) und waren so „almost the only, certainly the most rational companies of players that existed".[8]) Ihre Lehrer versahen sie dabei mit den nötigen Stücken.[9])

Selbst griechische Lustspiele gelangten zur Aufführung,

---

[1]) A. a. O. III, 6. 16. — Warton (IV, 323) bezeichnet dieses anonyme interlude, „licensed and probably printed in 1563", als „the earliest adaptation from Plautus in the English language".

[2]) Ebenda (IV, 3): Robert Barnes, prior of the Augustins at Cambridge, at Louvain, with the assistance of his scholar Thomas Parnell, explained within the walls of his own monastery Plautus, Terence ... (um 1530).

[3]) Ebenda (III, 289): ... in 1528 a goodly comedy of Plautus probably in Latin was played before Henry VIII. at Greenwich. (Holinshed. III, 850.) — Flögel, Gesch. d. kom. Litt. IV, 211. — Nach Klein. XIII, 116 im Jahre 1520.

[4]) Ebenda (III, 304): In an audit-book of Trinity Colledge Oxford (I think for the year 1559), I find the following disbursements relating to this subject „pro apparatu in comoedia Andriae VII l. IX s. IV d. pro refectione praefectorum et doctorum magis illustrium cum Bursariis prandentium tempore comoediae IV l. VII d." that is for dresses and scenes in acting Terence's Andria.

[5]) Ebenda (III, 306): In the year 1564 Queen Elizabeth had honoured the University of Cambridge with a royal visit. Here she was present at the exhibition of the Aulularia of Plautus and the tragedies of Dido ... and Hezekiel. — Klein. XIII, 178.

[6]) A History of English literature by Thomas B. Schaw. London 1878. (S. 111): The times of Elizabeth and James were particularly fertile in Latin dramas composed at the universities and these sovereigns ... were entertained by the students of Oxford and Cambridge with Latin plays. — Collier. III, 13 A classical taste began to be generally apparent very soon after Elizabeth came to the crown, and it produced its effects upon our national drama.

[7]) Warton (III, 310). The scholars of the times were composing and acting plays on historical subjects and in imitation of Plautus and Terence.

[8]) Ebenda.

[9]) The learned school-master Udall († 1556) did not deem it unworthy to provide amusement for his boys by writing comedies after Plautus and Terence, for them to perform. (Gorboduc, ed. L. Toulmin Smith. Heilbronn 1883, S. VI.) — Vgl. auch zur Sache: S. Payne Collier, The History of English Dramatic Poetry to the time of Shakespeare; and annals of the stage to the restoration. London 1831. II. Bd.

so der Plutus des Aristophanes in Cambridge.[1]) Im Prologe zu Udalls Roister Doister werden Plautus und Terenz ausdrücklich genannt;[2]) Shakespeare erwähnt im Hamlet[3]) Plautus und Seneka: „Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light;“[4]) Skelton lässt in seiner allegorischen Dichtung Garland of Laurel alle „poets laureate“ vor Pallas erscheinen, darunter auch Maister Terence, „the famous comicur with Plautus.“[5]) In William Cartwrights (geb. zwischen 1611 und 1615; gest. 1643) „The lady errant“ (1651) ist eine Szene dem Aristophanes entnommen.[6])

Freilich fehlte es auch in England nicht an Agitationen gegen die klassische Litteratur. Um frühere zu übergehen, müsste man auf den berüchtigten Histriomastix des William Prynne[7]) hinweisen, dessen allgemein theaterfeindliche Stellung sich auch gegen die Alten kehrt. Alle Christen, meint er, hätten dahin zu wirken, die Verbreitung der heidnischen Autoren zu verhindern, vornehmlich „Ovids wanton Epistles and Bookes of love, Catullus, Tibullus, Propertius, Martiall, the Comedies of Plautus, Terence and other such amorous bookes savouring either of Pagan Gods, of ethnicke rites and ceremonies or of scurrility amorousnesse and prophanesse.“[8])

Allerdings war der Einfluss der lateinischen Komödiendichter auf die Theaterentwicklung auch in England von ganz besonderer Macht,[9]) und nicht mit Unrecht griff darum Prynne auch diese an. Zu welch herrlichen Figuren die antiken Gestalten gerade

---

[1]) Ward a. a. O. S. 141. It may be worth remembering that a comedy of Aristophanes, the Plutus had been performed at Cambridge in the original Greek about the same time (um 1588). (Morley, first sketch, p. 301.)

[2]) Ebenda.

[3]) Akt 2. Szene 7.

[4]) Dazu bemerkt Warton (III, 309): I believe, the frequency of these school-plays suggested the name of Seneca and Plautus as dramatic authors, where Hamlet speaking of a variety of theatrical performances says: Seneca u. s. w. — Man bemerke jedoch die ganz richtige Charakterisierung beider als heavy und light.

[5]) Warton. III, 281.

[6]) Halliwell. S. 140.

[7]) Histriomastix, the Player's Scourge or Actor's Tragedy. Lond. 1633, doch schon 1632 erschienen. (Collier. II, 39.)

[8]) Warton. IV, 232.

[9]) Ward a. a. O. S. 146. „Comedy sprang more easily from the moralities through the transitional phase of the interludes and with the aid of the examples of Plautus and Terence and secondarily of the Italian comic dramatists.“ — Man vgl. unter anderm auch z. B. George Gascoignes (gest. 7. Okt. 1577) „tragicall comedie“ — The Glasse of Gouernement — wo sich ganz in römischer Art Kuppler, prahlerische Krieger, Parasite, Sklaven u. dgl. finden. (S. Collier, Hist. Dram. Poet. III, 7.) — Child, Four Old Plays. Introduction XXIX.

in England sich ausgebildet haben, wird die weitere Darstellung zu zeigen haben.

Die direkten Nachahmer des Plautus sind in England weniger, als anderswo; unberechenbar jedoch ist der Einfluss, welchen gerade hier die römischen Komiker geübt haben, zahllos die Szenen, unzählbar die Stellen, welche die an ihnen herangebildeten Dichter denselben entnommen haben.

Shakespeare hat in seinem Lustspiele „the Comedy of Errors" — gleichviel, woher er den Stoff schöpfte[1]) — die Menächmi des Plautus verewigt. Während die einen hartnäckig dem grossen Dichter die Fähigkeit absprechen, die antiken Komiker zu lesen, suchen und finden andere bei ihm zahlreiche Stellen, welche eine Kenntnis des Plautus[2]) und Terenz[3]) beweisen sollen.

Thomas Heywood (1582—1640) dichtete nach Plautus die Sage vom Amphitruo in seinem „The silver age"; er benützte einen guten Teil der Mostellaria in seinem „The

---

[1]) Siehe hierüber unter Menächmi. — Vgl. Paul Stapfer, Shakespeare et l'antiquité. (Paris 1879.) Bd. I, S. 125. „De quelque manière que Shakespeare ait connu l'œuvre de Plaute, les Ménechmes sont la source classique de la comédie des Méprises."

[2]) G. Colman, der Übersetzer des Terenz (1765) äussert sich hierüber (XXI): Besides the ressemblance of particular passages, scattered up and down in different plays, it is well known, that the whole Comedy of Errors is in great measure founded on the Menaechmi of Plautus; but I do not recollect ever to have seen it observed, that the disguise of the Pedant in the Taming of the Shrew, his assuming the name and character of Vincentio together with his encountering the real Vincentio, seem to be evidently taken from the disguise of the Sycophanta in the Trinummus of the same author: and there is a quotation from the Eunuch of Terence also, so familiarly introduced into the dialogue of the Taming of a Shrew, that I think, it puts the question of Shakespeare's having read the Roman comick Poets in the original language out of all doubt.

Tranio: Master, it is no time to chide you now. Affection is not rated from the heart. If love hath touch'd you, nought remains but so.

Redime te captum quam queas minimo.

Lorenz (Ausg. des Miles) S. 262: „Dass W. Shakespeare den Plautus kannte und schätzte, ist aus verschiedenen Thatsachen ersichtlich; namentlich aus seiner Comedy of Errors; es ist auch möglich, dass ihn bei den verschiedenen Katastrophen in Merry wives of Windsor zuerst die Erinnerung an die Schlussszene im Miles gloriosus leitete; er verdankt jedoch weder ihr noch überhaupt den plautinischen Schilderungen irgend etwas für jene unvergleichlichen prahlerischen und feigen Wüstlinge und Spitzbuben."

[3]) Anklänge Shakespeares an Terenz bemerkt G. Colman: Preface p. XX; XXII. S. 115. 150. 156. 274. 375. 380. 484. — Vgl. die Abhandlung (2) „Einflüsse des Altertums" bei Max Koch, Shakespeare (Stuttg. 1885), S. 145—159, und die Einleitung zum ersten Bande bei P. Stapfer.

English traveller". — John Dryden (1631—1700) ahmte den Amphitruo nach, welchen später Hawkesworth überarbeitete. Shadwells „Miser", sowie Henry Fieldings (geb. 22. April 1707; gest. 8. Oktober 1754) „The Miser" verdanken ihre Entstehung weniger der Aulularia als Molières „Avare"; sowie auch des letzteren Vaudeville „The intriguing chambermaid" zwar der Stoff der Mostellaria ist, jedoch zunächst auf Regnard beruht.

Die Ausgaben der hervorragendsten englischen Bühnendichter weisen zahlreiche Reminiszenzen an die alten Komiker auf. Nicht bloss der gelehrte Ben Jonson (geb. 11. Juni 1574; gest. 16. August 1637) steht in seinem Stücke The case is altered auf dem Boden der Aulularia und Captivi und streift die Mostellaria in seinem Alchemist, die Casina in seiner Epicoene, den Miles mit seinem Kapitän Bobadill, auch andere zeigen allenthalben die Spuren der Alten.

Der Verfasser des Stückes Timon[1]) ist sehr vertraut mit den Lateinern und insbesondere mit Plautus. Die Namen seiner Personen — Gelasimus, Philargurus, Grunnio — weisen auf diesen Dichter hin; einzelne Stellen sind ihm wörtlich entnommen. So weist z. B. (S. 9) „her gowne is rent" auf den Truculentus (*V.* 53): „Aut aurum periit, aut conscissa est pallula", hin.

Die Stelle (S. 52):

Grunnio: He tells
How many spyders are about his house,
Leaste any one of vs steale one of them;
And in a vessell charily does keepe
The vrine of his hungry family,
And sells it to the diares; when he sleepes,
Ties a pair of bellowes to his winde pipe.
Obba: Why soe?
Grunnio: Leaste in his sleepe he lose parte of his breathe

ist natürlich der Aulularia (*V.* 295) entnommen:

Strobilus: Quin, quom it dormitum, follem [sibi] obstringit ob gulam.
Congrio: Cur?
Strobilus: Ne quid animae forte amittat dormiens.

Die ganze an Erinnerungen an lateinische, ja sogar griechische Autoren reiche Komödie beweist, dass ihr Verfasser „in Athen wohl zu Hause [ist]; seine Hauptquelle ist Plautus; aber auch Lucian und Aristophanes kennt er".[2])

---

[1]) Timon, a play. Now first printed. Edited by the Rev. Alexander Dyce. London (Shakespeare Society) 1842.

[2]) Rapp, Studien. S. 127. 128.

Philip Massinger (geb. 1584; gest. 17. März 1640) ist überreich an Stellen, die Juvenal, Horaz, Sophokles entnommen sind; sein „A very woman“ hat eine Szene aus dem Curculio. — Thomas Middleton (gest. 1628) hat zu seinem „No wit (help) like a woman's“ beim Epidicus des Plautus geborgt. Eine ganze Reihe plautinischer Erinnerungen bietet das nach dem Italiener della Porta gearbeitete Stück Tomkins' Albumazar. John Lillys „A pleasant conceited comedie“: Mother Bombie (gedr. 1594 und 1598) ist nach Rapp[1]) „im Sinne des Terenz“ geschrieben. Ebenso beruht der Gedanke von John Marstons „The Parasitaster or the Fawn“ (1606)[2]) auf Terenz' Adelphi „und ist nachher von Molière in der École des Maris methodischer entwickelt worden“.[3]) Wieder nach den Adelphi des Terenz ist „the scornful lady[4]) (1616) des Dichterpaares Beaumont (1585—1615) und Fletcher (1576—1625)[5]) gearbeitet. Das Lustspiel des Thomas Shadwell „The squire of Alsatia“ (1688) beruht gleichfalls auf den Adelphi des Terenz.[6]) Ein grosser Verehrer des Terenz ist William Congreve (1672 [?]—1729), der sich diesen Dichter, den er „the most correct writer in the world“ nennt, zum Vorbild nimmt.[7]) Auch George Colman (1733—1794) benützt die Alten.[8])

Ob in Anthony Mundays „John a Kent and John a Cumber“ (1595) wirklich ein Einfluss des Amphitruo thätig war, wie Rapp[9]) annimmt, ob auf Addisons Gespenst mit der Trommel die Mostellaria, auf Drydens Sir Martin Mar-all

---

[1]) Studien. S. 37.
[2]) Haliwell. S. 188.
[3]) Rapp, Studien. S. 41.
[4]) Im zweiten Bande von „The works of Beaumont and Fletcher“. Ausg. von Weber in vierzehn Bänden. Edinburg 1812.
[5]) Rapp, Studien. S. 65.
[6]) Haliwell a. a. O. S. 236. „This play is founded on the Adelphi of Terence, the characters of the two elder Belfonds being exactly those of the Mincio and Demea and the two younger Belfonds, the Aeschinus and the Ctesipho of that celebrated comedy.“
[7]) In der Widmung seines Lustspieles, „The way of the world“ an Ralph, Earl of Montague, sagt er: Some of the coarsest strokes of Plautus so severely censured by Horace, were more likely to affect the multitude; such who come with exspectation to laugh at the last act of a play and are better entertained with two or three unseasonable jests than with the artful solution of the fable. Alsdann folgt ein grosses Lob des Terenz.
[8]) So bemerkt z. B. der Herausgeber von „The jealous wife“, a comedy of George Colman (London 1792), S. 3. „The short scene of Charles's intoxication at the end of the third act is partly an imitation of the behaviour of Syrus much in the same circumstances, in the Adelphi of Terence.“
[9]) Studien. S. 55.

die Bacchides,[1]) auf Murphys „The citizen" der Mercator eingewirkt hat,[2]) mag dahingestellt bleiben. Mit besonderer Vorliebe aber bearbeiteten englische Lustspieldichter die Gestalt des prahlerischen Thraso und Pyrgopolinices. Voran schreitet Udall mit seinem Royster-Doyster, dem Miles gloriosus, der in zahlreichen englischen Stücken, in Lillys Endimion, Chapmans May-day, Beaumonts und Fletchers: A king and no king und the custom of country, in W. Congreves „Old batchelor" und vielen andern eine hervorragende Rolle spielt, der Verbreitung, die er als Bobadill des Ben Jonson, und der Verklärung, die er als John Falstaff bei Shakespeare samt seinem Gefolge erreicht, nicht zu gedenken. (S. S. 106.)

Eine Übersetzung des Plautus lieferte 1767 Bonnel Thornton.[3])

In den Niederlanden treffen wir im Jahre 1615 eine Nachahmung des Eunuchen des Terenz in dem Lustspiele „Moortje". (das Mohrenmädchen) des Gerbrand Adriaanse Brederoo (1585—1618).[4]) Ein Jahr später schrieb Pieter Cornelisz. Hooft (1581—1647), durch Brederoos Moortje veranlasst, sein Lustspiel Warenar, eine Nachahmung und Lokalisierung der Aululariа des Plautus, die sich hohe Anerkennung errang.[5]) Das Moortje wurde später von Dr. Coster nachgeahmt.[6]) Jonckbloet zeigt übrigens, aus welchen Gründen diese lateinischen Komödien den Niederländern nicht besonders anstunden.[7]) — Eine holländische Terenzübersetzung stammt (aus 1596) von Cornelis van Ghistele, eine weitere (aus 1633) von Jacob Westerbaen (1599—1670).

In Dänemark entwickelte sich im sechszehnten Jahrhundert eine besondere Vorliebe für die antike Litteratur und speziell die Komiker. Es erschienen Übersetzungen des Ovid, Terenz u. a. Klassiker.[8]) König Friedrich II. (1559—1588)

---

[1]) T. Maccii Plauti comoediae, recensuit et enarravit Joannes Ludovicus Ussing. (Havniae, sumptibus librariae Gyldendalianae 1875.) Bd. II. S. 370.

[2]) Rapp, Studien. S. 170.

[3]) The Comedies of Plautus translated into familiar blank verse. 2 voll. London 1767. (2. Ausg. 1769.)

[4]) W. J. A. Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Litteratur. Deutsche Ausg. von W. Berg. 2 Bde. (Lpz., Vogel 1870. 1872.) II. Bd. S. 129.

[5]) Ebenda. II, 132.

[6]) Ebenda. II, 131.

[7]) Ebenda. II, 133 ff.

[8]) Alberti Thura ... | Conspectus | Danorum, | qui | partim commentariis | suis eruditis, | partim quoque versionibus Danicis, | de | linguae Romanae | et Graecae | scriptoribus | meruerunt ... Hafniae 1740. Eine Reihe von dänischen Humanisten siehe bei Graesse, Allgemeine

liess den Terenz übersetzen und in prachtvoller Ausstattung vor dem versammelten Hofe spielen.[1])

Der bedeutendste Interpret der alten Komödiendichter ist in Dänemark Ludvig Holberg (geb. 1684 in Bergen; gest. 28. Januar 1754) geworden. Mit Bewunderung hing er an den Komikern Terenz und Plautus, besonders an letzterem, dessen „Amphitruo, Aulularia und Menächmi noch immer die schönsten Stücke sind, die wir haben."[2])

Bei dieser Anschauung von den Alten ahmte ihnen Holberg eifrigst nach. Sein glücklicher Schiffbruch ist nach den Wolken des Aristophanes.[3]) Sein Abracadabra oder das Hausgespenst basiert auf der Mostellaria des Plautus.[4]) Der Dietrich Menschenschreck, oder wie Holberg das Stück in der Lebensbeschreibung (II. S. 177) nennt, „Der listige Heinrichs," ist dem Pseudolus und stellenweise dem Curculio nachgeahmt. Im Jacob von Thyboe hat er hauptsächlich den Miles gloriosus des Plautus und den Thraso des Terenz vor Augen gehabt.[5]) Auch in anderen Dingen verleugnet Holberg seine Vorbilder nicht, deren Gestalten er insgesamt auf die Bühne bringt, und deren er sich unwillkürlich oft erinnert.[6])

Litteraturgeschichte. II, 2. S. 934; bei Marmier, Histoire de la littérature en Danemark et en Suède. Paris 1839. S. 27—39. — Vgl. Ludvig Holberg. Sein Leben und seine Schriften. Von Robert Prutz. Stuttgart 1857. S. 32.

[1]) Marmier a. a. O. S. 95. Souvent à Copenhague, il (Frédéric II) faisait venir les étudiants au château pour représenter des pièces dramatiques, et le jour de la naissance de son fils Chrétien IV., il les appela pour jouer une tragédie (!) de Térence. — Prutz. S. 33.

[2]) Verm. Briefe. Bd. III, Brief 7. S. 37. — Prutz. S. 151.

[3]) Ebenda. S. 191.

[4]) Verm. Briefe. Bd. V. Brief 9. S. 72. — Prutz. S. 169. 190. 205.

[5]) Ebenda. S. 131. 190.

[6]) So gedenkt er in „Henrich og Pernille" des Amphitruo. (Ludvig Holbergs Comedier udgivne for det Holbergske Samfund af F. L. Liebenberg. [Kjöbenhavn 1849.] Fjerde Bind, p. 34.) Har jeg mine dage hört magen til saadant? Her spilles jo samme historie med mig som med Amphitrion. Mine huusfolk tar mig for een der löber med limstangen. Jeg befaler, de svare at jeg har intet at befale. Jeg spör om min Tiener, de sige han gik ud med Herren for en halv tiime siden. Jeg siiger dem, at jeg er herre i huuset, de svare: ikke i dette, men maaskee i et andet. Jeg giör mig vreed, de viiser mig dörren, og truer mig med deres herre. Om jeg stod paa mit hoved, saa kan jag ikke begriibe det ringeste deraf. Men der ser jeg Arv. Hör Arv. (Die dänische Schaubühne, geschrieben von dem Freyherrn Ludwig von Holberg und nun in die deutsche Sprache übersetzet. Dritter Band. (Copenhagen u. Leipzig, verlegts Gabriel Christian Rothe 1750.) Seite 217: Hab ich mein Lebtag dergleichen gesehen oder gehört? Hier spielt man ja eben dieselbige Historie mit mir, wie mit Amphitrion. Mein Gesind will mich nicht erkennen. Ich befehle, und meine Leute antworten, ich hätte nichts zu befehlen. Ich frage nach meinen Laqvaien; so heissts: Er seye von einer halben Stunde mit sei-

So verdient er wohl, von Gottsched als der „dänische Terenz“,[1]) von Prutz[2]) als der „dänische Plautus“ bezeichnet zu werden, und in der Vorrede zur deutschen Schaubühne (1740)[3]) heisst es mit Recht: „dieser berühmte und sinnreiche Mann hat in Dänemark dasjenige geleistet, was Plautus in Rom oder Molière in Frankreich gethan haben.“

Weniger gepflegt waren die lateinischen Komiker in Schweden, da noch im Jahre 1865 Henning Wendell in seiner Übersetzung der Andria[4]) seine Arbeit als die erste derartige in Schweden bezeichnen kann.[5])

In Ungarn enthielt die reiche Corvina[6]) Handschriften aller plautinischen und terentianischen Stücke.[7]) Johannes Sambucus (Zzámboki) gab im sechszehnten Jahrhundert den Plautus,[8]) Esaias Budai (1685) den Terenz heraus.[9]) Schon früher finden sich vereinzelnte Übersetzungen der Klassiker, wie die von Bartholomaeus Frankfurter gefertigte Übertragung der Batrachomyomachie, sowie die in plautinischer Form und Stil abgefasste Komödie „Gryllus“.[10]) Später (1782) übersetzte

---

nem gnädigen Herrn ausgegangen. Ich sage ihnen, ich sey der Herr im Haus, so ist ihre Einwendung: nicht in diesem, vielleicht in einem andern. Ich zürne, und sie weisen mir die Thür und drohen mir, es ihrem Herrn zu klagen. Ohnmöglich kann ich diese Begebenheit begreifen. Aber hier sehe ich Hansen.“ — Der plautinische Amphitruo war im Jahre 1723 in dänischer Übersetzung in Kopenhagen aufgeführt worden. Hierüber berichtet Alb. Thura (l. c. S. 5): „Comoedia vero Plautina, Amphitruo dicta, Danice translata est, & in Theatro Hafniensium Danico publice an. 1723 exhibita, moxque Hafn. aliquoties edita in 8.“ — Der erste Band einer dänischen Übersetzung des Plautus von Guldberg erschien 1812 in Kopenhagen.

[1]) Die dänische Schaubühne. S. V. — Prutz. S. 201.

[2]) A. a. O. S. 222.

[3]) Vom Jahre 1740. (II. Teil Lpz. 1746.)

[4]) Flickan från Andros. Lustspel af Publius Terentius Afer, af H. Wendell. (Lund 1865.)

[5]) „Den öfersättning af Terentii Andria är, såvidt jag har mig bekant, den första i sitt slag på svenska språket.“ Dagegen spräche allerdings eine Notiz in Schweigers Handbuch (II, 2; S. 1083), wo angeführt wird: Terence Comedier, på svensk öfversatt. 3 tom. 12. Stockholm 1699—1708.

[6]) Vgl. Litterarische Berichte aus Ungarn, herausgegeben von Paul Hunfalvy. Zweiter Band (Budapest, Knoll 1878). S. 556—581. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Dr. Eugen Abel, wo S. 581 berichtet wird, die Corvina sei den grösseren gleichzeitigen italienischen Bibliotheken (Laurentiana, Vaticana, Marciana u. a.) gleichgestanden.

[7]) Ebenda. S. 569.

[8]) Ebenda. S. 238—262. Die klassische Philologie in Ungarn von Dr. Eugen Abel. S. 247.

[9]) Ebenda. S. 249.

[10]) Ebenda. S. 247. „Andrerseits können auch die von Bartho-

Alexander Kovasznay in ungenügender Weise Stücke von Plautus und Terenz in Prosa (Mostellaria, Andria);[1]) im Jahre 1828 übersetzte Johan Kis die Andria und 1831 den Eunuchus.[2]) Ob Georg Fejérs, „der alte Geizhals", der nach einer lateinischen Handschrift ins Ungarische übersetzt wurde,[3]) auf der Aulularia beruht, vermag ich nicht zu bestimmen.

Hinsichtlich seiner Vorliebe für die klassische Litteratur und des Verständnisses derselben darf sich Deutschland mit Italien messen.

Frühe begegnen wir hier der Gandersheimer Nonne Hrotswitha (= Clamor validus), gegen 980 (967), welche in ihren sechs Stücken, dramatisierten Legenden,[4]) der Freiheit der terentianischen Komödien einen Damm entgegensetzen wollte. Das überschwengliche Lob, das ihr Gottsched,[5]) bei welchem sich Gallicanus übersetzt findet, gespendet hat, kann man nicht teilen. Ihre Stücke sind vielmehr nichts weiteres als verunglückte Nachahmungen des terentianischen Stiles;[6]) Plautus kannte sie nicht.[7]) Übrigens lässt selbst die äussere Form dieser Spiele „keinen Vergleich mit Terenz zu".[8]) Ihre Stücke waren trotz der Annahme einiger Gelehrter[9]) für die Aufführung nicht be-

---

lomaeus Frankfurter verfassten Übersetzungen der homerischen Batrachomyomachie und die in plautinischem Stile gehaltene Komödie ‚Gryllus' als Zeichen dienen, dass die klassische Philologie auch bei uns eine ernstere Richtung genommen hätte, wenn nicht die unglückliche Schlacht bei Mohács (1526) mit Einem Schlage auf lange Zeit alles wissenschaftliche Leben in Ungarn vernichtet hätte."

[1]) Geschichte der ungrischen Dichtung von den ältesten Zeiten bis auf Alex. Kisfaludy von Toldi. Übersetzt von Gustav Steinacker. Pest (Heckenast) 1863. S. 373.

[2]) Litterarische Berichte u. s. w. II, 252.

[3]) Toldi. S. 449.

[4]) Abraham; Callimachus; Dulcitius; Fides et Spes, die Töchter der Sapientia; Gallicanus; Paphnutius. (R. Koepke. Ottonische Studien. II. Hrotsuit von Gandersheim.) (Berlin 1869.)

[5]) Nöth. Vorrath. II, 6—39.

[6]) K. Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. 2. Aufl. (Dresden 1884.) I, 32. 486. — Ward. S. 3. Hroswitha borrowed nothing but the outward form of Terence. — Ed. du Méril, Origines lat. S. 16.

[7]) „Plauti comoedias Hrosuitham legisse Rudolphus Koepkius in docto, quem de ea scripsit libro p. 142. 143. 145 existimat; sed ut dubitanter loquatur." S. die Widerlegung in Mauricii Hauptii opuscula. (Lipsiae 1876.) Vol. III. S. 587. — Hase, Das geistliche Schauspiel. S. 9.

[8]) H. Kurtz, Geschichte der deutschen Litteratur mit ausgewählten Stücken. (Lpz. 1873.) I, 715.

[9]) Z. B. Charles Magnin (1845) und W. E. Hartpole Lecky,

stimmt und kamen auch nie auf die Bühne.[1]) Sie waren nur auf die Lektüre berechnet.[2])

Schon am Beginne des elften Jahrhunderts übersetzte ein Mönch von St. Gallen, Notker Labeo (gest. am 22. Juni 1022), die Andria des Terenz.[3]) Die Arbeit, über welche er an den Bischof von Sitten berichtete, ist verloren gegangen.

Bekannt ist auch, welchen Sinn der deutsche Kaiser Otto der Grosse (936—973) für die Schönheit der Dichtungen des Terenz besass.[4])

Mit der Veröffentlichung der Komödien der Hrotswitha durch den allenthalben[5]) thätigen Konrad Pickel (Meissel), genannt Celtis, aus Wipfeld (1459—1508), wurde auf Terenz nachhaltig hingewiesen und dessen Nachahmung gefördert.

Das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts brachte in Deutschland verschiedene Terenzübersetzungen. Aus dem Jahre 1486 stammt der Eunuchus des Nythart aus Ulm: Hernach volget ain Maisterliche vnd wolgesetzte Comedia, zelesen vnd zehören lüstig vnd kurtzwylig, die der Hochgelert vnd gross Maister vnd Poet Therencius gar subtill, mit grosser kunst vnd hohem flyss gesetzt hat, darin man lernet die gemuet aigenschaft vnd sitten

---

Geschichte des Ursprungs und Einflusses der Aufklärung in Europa. Deutsch von Jolowicz. Lpz. 1868. II, 243. — Genée, Lehr- u. Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berl. 1882. S. 7. — Glaser, Gesch. des Theaters in Braunschweig. 1861. S. 3.

[1]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 4 ff. — E. M. Plümike, Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. (Berlin u. Stettin 1781.) S. 5 u. 6. — Gervinus. II, 564. — Grimm, Latein. Gedichte des X. und XI. Jahrhunderts. — A. Koberstein, Grundriss der Geschichte der deutschen Nationallitteratur. 6. Aufl. Lpz. 1884. I, 399. — Klein. III, 648—754. — G. Freytag, De Hrosuitha poetria. Vratislav. 1839.

[2]) Im Jahre 1501 hat Konrad Celtis diese Stücke herausgegeben (vgl. Ch. Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace. I. S. 207. Anm. 47); fernerhin Barack, Nürnb. 1858. — Vgl. Roswitha u. Conrad Celtes von Jos. Aschbach. (Wien 1868.) — Hroswitha von Gandersheim. Comödien, übersetzt und erläutert von J. Bendixen. Altona 1850, Lübeck 1858. — Flögel. IV, 281 ff.

[3]) Grimm, Göttinger Gelehrte Anzeigen 1835. Nr. 92. S. 911—913. — K. Gödeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter. 2. Aufl. Dresden 1871. S. 40. — Ward a. a. O. S. 4. — Kehrein, Die dramatische Poesie der Deutschen. (Lpz. 1840.) I, 47. — Schnorrs Archiv. VII, 158. — Gödeke, Grundriss. (2. Aufl.) I, 26. 485. — Koberstein. (6. Aufl.) I, 87.

[4]) v. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit. I. Bd. S. 322. „Als er (Otto) dann später die Lustspiele des Terenz las, sah man ihn bei den ausgelassenen Stellen keine Miene verziehen; kein Lächeln kam über seine Lippen; er empfand die Schönheit der Form; sie nahm seine Aufmerksamkeit ganz gefangen."

[5]) Über Celtis' humanistische Thätigkeit in Ungarn s. Dr. Eug. Abel, „Die gelehrte Donaugesellschaft des Konrad Celtes in Ungarn." S. 321—349 des vierten Bandes der Litterarischen Berichte aus Ungarn. Herausgegeben von Paul Hunfalvy. 1880.

der Menschen des gemainen Volks erkennen. Darumb ain yeden so durch lesen oder hören dess wissen empfachet sich dester bass vor aller Betrügnuss der bösen Menschen mag hütten vnd wissen zebewaren.

Am Ende (fol. 93) steht: Dise Comedia hat Hanns Nythart zu Vlm lassen trucken den Cunrad Dinckmut, in fol. Nach Crists gebürt m. cccc. Ixxxvj Jar.

Das Werk liegt auf der Zwickauischen Bibliothek und ist ein Foliant von vier und neunzig Blättern. Das Ganze enthält überall Erklärungen zur Sache, so z. B. zum Titel „Eunuchus, das ist in teutsch Hamling“.[1])

Im Jahre 1499 erschienen in Strassburg alle Komödien des Terenz in Prosa von einem unbekannten Verfasser. „Terentius der hochgelert vnd allerbruchelist Poet von Latin zu Tütsch transferirt, nach dem Text vnd nach der gloss. In sinen VI büchern vss dem ein yeglicher mensch erkennen mag die sitten vnd gemut der andern menschen.“[2])

Die Vorrede beweist, wie beliebt einzelne Stücke des Terenz damals waren. Die Teilnahme, welche einige derselben fanden, veranlasste die Übersetzung weiterer. Das Titelblatt hat einen Holzschnitt. Auf der zweiten Seite steht:

Zu Carthago in der Stat so hoch
Ward geboren ich Therencius, doch
Zu dem Römschen rich kam ich gerobt
Von miner vernunft vast hoch begobt
Aller menschen sytten beschriben hab
Gar von iugent an biss in das grab.
Wie auch die knecht die herren betriegen
Wie ein schnöd fraw und frihard lugen
Ein yeglicher der das lesen ist,
Der macht sich sicher zu aller frist.

Alsdann folgt die Vorrede: „allen vnd yecklichen Erbern frumen vnd redlichen Tütschen ist daz Buch getütscht vnd gedruckt durch rat vnd angeben hochgelerter lüt, doktor vnd meister, die das nützlich sie allen tütschen erkannt haben“ u. s. w.

Jede Komödie hat ihre Holzschnitte. Das Bild zur Andria findet sich in Gottscheds „Nöthigem Vorrath“. Die Akte heissen Übungen; die Auftritte Szenen; die Sprache ist sehr ungewandt. Der ganze Band hat einhundert acht und sechzig gezählte Blätter. Am Ende (Fol. 168) heisst es: Getruckt in

---

[1]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 37. — Panzer, Annalen 1, No. 235. — Koberstein. I, 399. — Gervinus. II, 606. — Gödeke, Grundriss. 2. Aufl. I, 444. — R. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882. S. 29 ff.

[2]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 3.

der keiserlichen vnd fryen statt Strassburg von Hanss grünynger. Vnd seliclich geendet vff zynstag vor sant Gregorientag. Nach Christi geburt 1499.

Proben finden sich am angeführten Orte bei Gottsched;[1]) ebenso bei Gödeke[2]) zu den Übersetzungen von 1486 und 1499. Die ersten Worte mögen als Muster der Arbeit hierstehen:

I. Auftritt. Symo. Sosia.

Jr die Ding hynnyn, nementz hynweg, gond darvon. Oder also secundum donatum[a] Jr nement hin[b] die Ding hynnyn[c] ganzen hinwegk. Sosia näher dich mir[d], mit wenigem ich dich will.

[a] Mit versag mangelt, das er nit anfacht mit dem eygen namen. Desglichen das Virgilius anfacht mit dem eigen namen.

[b] Er meldet ein Vrsach den andern hinwegk zu zon, so er spricht. Nemet hin die Ding synyn, das er mit argkwon ynstosse den Sosiam blyben sin, vss vrsach im teilhafftig machen seiner heymligkeit u. s. w.

Im Jahre 1511 erschienen Albrechts von Eybe (geb. 24. August 1420; gest. 24. Juli 1475) Menächmen und Bacchides in Augsburg,[3]) von seinem Neffen, dem Bischof von Eichstädt, Gabriel von Eybe, herausgegeben. „Spiegel der sitten im latein genant Speculum morũ. Von guten vnd bösen sitten. Von sünden vnd tugenden dargegen. Von ständen vnd ämptern mancherlay personen (bis hierher in rotem Drucke). Dabey auch nachvolgklich Comedien Plauti in Menechino et Bachide vnd Philegenia Vgolini. kurtzweilig vñ schimpflich zu lesen. Darauss man nemen mag leere vnd vnderschied guter sitten und pöser dargegen. Die guten zu begreiffen vnd die bösen zu vermeiden: Nach vermuttung des Edeln hochgeleertñ vnd wirdigen herrn Albrechts von Eybe. in baiden rechten doctor der diss buch auss vil götlicher leerer vnd haidnischer natürlicher maister büchern arbaitsamlich getzogen vñ vom latein in teutsch gewendt hat.“ Auf sechs nicht numerierte Blätter folgen einhundert ein und neunzig numerierte in klein Folio. Auf Folio 190a heisst es: „Mit lob des allmechtigen ist angefangen, volfürt vnd glücksäligklich geEndet diss loblich buch

---

[1]) Auch Kehrein a. a. O. I, 74 führt (aus Ristgräff, Hist. Antiq. Wien 1815) Sprachproben als von Eybe stammend an. Wie er den Text zitiert, geht daraus hervor, dass er die Anmerkungen abc zum Texte schlägt und z. B. a und d ganz auslässt, statt hyn[b] hynb, statt hyn[c] hync u. s. w. schreibt. Allerdings spricht Kehrein (S. 71) auch von Nachahmungen der (!) Phädria des Terenz.

[2]) Gödeke. (1. Aufl.) I, 139.

[3]) Den vollen Titel der Ausgabe von 1511, welche in der Augsburger Bibliothek sich findet, verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Bibliothekars Dr. Dobel dortselbst. Die Ausgaben von 1537 und 1550 besitzt die Münchener Bibliothek. — Proben finden sich in der deutschen Litteraturgeschichte von G. und F. Scholl. I, 509 sqq. — Biographisches bei Gödeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Zweite Aufl. 1884. S. 370. Die Ausg. von 1537 führt Gödeke nicht an.

(der Sittenspiegel genannt) in der Kaiserlichen Statt Augspurg. durch angeben vnd verlegung des fürsichtigen herren Johañ Ryñman von öringen, in der teutschen Nation fürtreffenden buchfürers. In dem jar do man zalt tausent fünfhundert vnd aylff jar. Am abent Mathei des hayligen Apostels vnd Ewangelisten.“ [1]) Die Ausgabe von 1518,[2]) welche sich in Augsburg nicht befindet, besitzt nach Claus[3]) die Meusebachsche Sammlung der kgl. Bibliothek zu Berlin.[4]) Die dritte Ausgabe ist vom Jahre 1537;[5]) die vierte endlich vom Jahre 1550 ist einem andern Werke[6]) beigedruckt.

Albrecht von Eybe freute sich, mit etwas Neuem auftreten zu können. In seiner Vorrede[7]) zur Bacchis heisst es: „Plautus der poeta . . . . . hat gemacht VIII bücher in latein, die man gemaincklich hat, aber dieses (die Bacchides) hernach geschriben püchlin mit sampt andren aylffen, die sein lange zeyt wol bey fünff hundert jaren oder mer verlorn vnd verporgen gewesen, vnd neylich im Concilio zu Basel wider gefunden, also dz die materi wider neyw ist bey gelerten vnd vngelerten, vnd darumb desteer lustiger vnd girlicher zu lesen.“

---

[1]) S. Gottsched a. a. O. — Ge. Wilh. Zapf, Augsburgs Buchdruckergeschichte nebst den Jahrbüchern derselben. Augsb. 1791. II, 49. — (Panzers Annalen, S. 327. Bibl. Solgeri, tom. I. pag. 36.) — Gervinus. II, 607. — Koberstein. I, 418. — Gödeke. Gdr. I, 140.

[2]) S. Zapf a. a. O. II, 108. — (Panzers Annalen, S. 421.) — Diese Ausg. von 1518 hat Pareus zur Hand, da er „Eyben“ zitiert, qui anno Christi MDXIIX sic vernaculo sermone scripsit. (II. Ausg. p. 122.)

[3]) Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildungen besonders durch Shakespeare. Stettin (Progr. der Realschule I. O.) 1861. S. 20.

[4]) Nach Gottsched (Nöth. Vorr. II, 191) ist der Titel dieser zweiten Auflage: Two Comedien des synnreichen poeten Plauti, nämlich in Menechmo vnd Bachide. Nachvolgent ain Comedia Vgolini, Philegenia genannt. Getewtscht durch den wirdigen vnd hochgelerten herrn Albrecht von Eybe, Doktor u. s. w. Augspurg 1518, in Quart.

[5]) Ihr Titel ist: Comedien Plauti | Teutsch. | Zwo Comediñ des syn| reychñ poeten Plauti, nämlich in Menechmo | vnnd Bachide. Nachuolgent ain Comedien | Vgolini Philegenia genannt. Geteütscht | durch den wirdigen vñ hochgelertñ herrn | Albrecht von Eybe, Doktor etc. (Vignette.) M. D. XXXVII.

Der Schluss berichtet: Getruckt vnd vollendet in der Kaiserlichen | Statt Augspurg, durch Hainrich | Steyner am V. tag Julij | MDXXXVII.

[6]) Schimpff vnnd | Ernst, durch alle Welthänndel. | Hiebei sein auch die Comedien Plauti, imn Menechino, Bachi|de vnnd Philogenia Vgolini. Kurtzweylig vnnd schimpfflich zu | lesen. Durch den Edlen, Hochgelerten vnnd wirdigen Hern | Albrechten von Eybe. Beyder Rechten Doctor | auss dem Latein ins Teutsch gebrach. | Gedruckt zu Franckfurt zum Bock | Bey Cyriaco Jacobo. | 1550. Folio XCV—CVI enthält die Menächmen; dann folgt die Philogenia und dann erst Fol. CXV—CXXVI Comedie in Bachide; alle ohne Bilder.

[7]) Ausgabe von 1537. F. IIJ[b].

Die ersten beiden Jahrzehnte des sechszehnten Jahrhunderts brachten einen kleinen Stillstand in den Übersetzungen der Komiker.[1]) Doch aber war es die grösste Empfehlung, in ihrer Manier gedichtet zu haben. Christoph Wirsung (1500—1571) preist seine Celestina „ain hipsche Tragedia von zwaien lieb habenden Menschen, ainem Ritter Calixtus und ainer edlen Junkfrawen, Melibia genannt“ (Augsb. 1520. 1534), ausdrücklich als „plautinisch“ an.

Johannes Agricola richtete (um 1520) den Terenz zu leichterem Schulgebrauche ein.[2]) Der Thätigkeit der Reformatoren ist bereits gedacht worden.

Besondere Verdienste um die Verbreitung des Plautus und Terenz erwarb sich Joachim Greff von Zwickau. Selbst als Dichter thätig — er schrieb Judith (1536), Abraham, Isak, Moses (1540), Lazarus (1545) — dachte er daran, den ganzen Terenz zu übersetzen. Als aber Hams Übersetzung der Andria erschienen war, behielt er seinen Plan nur mehr für die übrigen fünf Komödien des Terenz bei.[3])

Joachim Greffs Übersetzung der Aulularia des Plautus, welche als sein Erstlingswerk gilt,[4]) erschien im Jahre 1535. Sie führt den Titel:[5]) „Eine schöne Lüstige Comedia des Poeten Plauti Aulularia genannt, durch Joachinum Greff von Zwickaw deudsch | gemacht vnd jnn reim | verfasset, fast lüstig | vnd kurtzweilig | zu lesen. | Quisquis es, ò faueas, nostrisque laboribus adsis | His quoque des ueniam | Magdeb. Sechs und siebenzig Blätter in 8°. Am Schlusse: Gedruckt zu Magdeburg, | Anno 1. 5. 35.

Über diese Aulularia Greffs berichtet W. Scherer:[6]) „Greff hat die Aulularia mit der Ergänzung des Codrus Urceus im ganzen ohne Zusätze oder auffallende Veränderungen übertragen. Aber Sittenschilderung reizt seine Produktionslust. In der Szene III, 10 (III, 5), wo Megadorus seine Sparsamkeitsrede hält, welche Euklio bewundert, ist das Bild römischen Frauenlebens durch ein deutsches ersetzt. Der Wagen fällt weg, an die Stelle

---

[1]) Gottsched (N. V. I, 45): „Da nun im vorigen funfzehnten Jahrhundert die beiden letzten Zehnden sich durch terenzische Übersetzungen hervorgethan, so ist es allerdings ein Wunder, dass das erste Zehend dieses neuen Jahrhunderts so ganz unfruchtbar erscheint, dass ich auch nicht ein einziges Stück davon aufzuweisen habe oder anzuführen weiss.“

[2]) Gervinus. II, 606.

[3]) Deutsche Studien von Wilh. Scherer. III. Dramen und Dramatiker. (Wien, Gerold 1878.) S. 16. (XC. Bd. S. 185 der Abh. der phil. hist. Klasse der kais. Akad. Wien.) — Koberstein. I, 412. (6. Aufl.)

[4]) Ebenda. S. 15. 40.

[5]) Gottsched. I, 65. — Scherer. S. 16.

[6]) A. a. O. S. 41.

von belagernden Handwerkern ist das beliebte unerschöpfliche Thema des Putzes und der Moden getreten. Die reiche Frau braucht „gülden stück, seiden gewandt“:

Seht, schmückt sich doch jens schneiders weib
Sie kaufft so wol auff jren leib,
Als eben ich, vnd offt vielleicht
Vil besser kleider, viel schöner gemeiht,
Von perln gestickt, von sammet vnd seidt
Von kettn vnd anderen silber geschmeidt.

Die reiche Frau macht Anspruch auf das beste von Silber und Gold, Ketten, Gürtel, Borten, Ringe:

Ob sie wol hat zehn röck im Haus
Vom besten gewandt, das machts nicht aus,
Erst will sie haben von Damasck ein rock
Dazu ein gebrehm von gülden stück,
Noch ist es nichts, dann will sie han
Noch zweymal mehr von jrem man
Von Adlas gut vnd auch Karteg
Bringt sie noch viel mehr röck zu weg.

Aber sie will noch mehr: Schleier, Stirntuch, eine goldene Haube, eine Pfaffenschaube, „eine newe kürsch“. Damit nicht genug; sie braucht reichlich Dienerschaft, wie bei Plautus: zwei Mägde, Knechte, „die sie zuweilen fürn aufm schlitten“. Megadorus fasst seine Ansichten dahin zusammen:

Wo aber das geld der freyher ist
Da ist nichts guts zu aller frist,
Und wo auch Doktor Sieman regiert
Kein gut Regiment da nimmer wird.

Auch sonst hat Greff seine Vorlage nationalisiert und lokalisiert. Bei Plautus will Megadorus guten alten Wein schicken. Euklio aber trinkt nur Wasser (III, 6). Bei Greff bietet Megadorus „ein gute lagel Maluasier“ an, und Euclio zieht „Hellisch Bier“ vor. Lyconides verlangt die von ihm verführte Tochter Euclios zum Weibe, „nachdems all Kaiserliche recht beschreibn“. Die Fides, die für Euclio Schatzhüterin sein soll, wird durch St. Nikolaus ersetzt, der sich aber ebenso wenig bewährt:

Ich meint S. Niclaus wer ein frommer man
Fürwar es ist kein wert nicht dran
Und hat er noch so ein grawen bardt
So ist er doch ein schalk von art.

„Die Beteuerung des Lyconides ‚ita me eiiciat Diespiter!‘ etc. ist ersetzt durch ‚So schlag mich todt S. Mertens pferd‘. Die Heiligen werden natürlich nicht ohne protestantische Tendenz so verwendet.“

Ungefähr um das Jahr 1530[1]) erschien Muschlers Übersetzung der Hecyra des Terenz. „Die sechste und letzte Comedia Terentii Ecyra genannt, aus dem Latein in teutsche reymen gebracht, auch durch doct. Jo. Muschler zu Leipzig auf dem Rathhauss öffentlich gespielt, gedruckt zu Nürnberg durch Kunegund Hergotin." Ohne Jahreszahl. Nach Gottsched[2]) wäre dies das erste Stück, das Leipzig hervorgebracht, und das öffentlich von einem Rektor der Niklasschule aufgeführt wurde.[3])

Gleichzeitig mit Joachim Greffs Aulularia (1535), d. h. hinter derselben, erschien die Andria des Terenz in der deutschen Bearbeitung von Heinrich Ham. Ob sie vordem selbständig gedruckt wurde, ist nicht bekannt.[4])

Der Titel (Bl. F. 4) lautet: Andria des | Terentii Comedia | Deudsch gemacht vnd inn reim verfasset, Durch | Magistrum | Heinricum | Ham, | Fast lüstig vnd kurtzweilig zu lesen. Zu dieser Übersetzung Hams hat Greff Zusätze gemacht, welche sämtlich J. G. gezeichnet sind.[5]) Er führt selber die Übersetzung seines Freundes Ham (Bl. F. 4)[1]) mit einer Empfehlung bei den Lesern ein und sagt: „dass er diese Andria seines Freundes Ham schier on seinen willen" mit seiner Aulularia habe drucken lassen, um zu zeigen, dass er nicht bloss seine eigenen Arbeiten „wert halte", und dass andere Leute auch etwas verstehen.[6])

Ham, der im Jahre 1553 als Prediger abgesetzt worden war, weil er gelehrt hatte, dass Maria Christum mit Schmerzen gebar,[7]) beschäftigte sich noch weiter mit Terenz. Im Jahre 1602 erschien die Andria des Ham zu Wittenberg unter dem gleichen Titel, wie die erste Ausgabe;[8]) schon im folgenden Jahre (1603) gab sie Stephan Riccius wieder heraus;[9]) ebenso wurde

---

[1]) Gödeke. Gdr. I, 288.
[2]) Nöth. Vorr. I, 65.
[3]) Diese Aufführung fand im Jahre 1535 im Rathaussaale zu Leipzig durch Nikolaischüler statt. (Dr. Emil Kneschke, Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig.) Lpz. 1864. S. 1.
[4]) Scherer a. a. O. S. 16.
[5]) Ebenda. S. 17.
[6]) Ebenda. S. 16. — Gödeke. Gdr. I, 288. — Proben dieser Andria giebt Degen, Übers. der Römer. II, 481. — (Vgl. Gervinus. II, 607; III, 100.)
[7]) Kordes, Agricolas Schriften. Altona 1817. S. 304–308.
[8]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 150.
[9]) P. Terentii Comoedia Andria in vsum studiosae iuventutis germanice reddita & suis argumentis, phrasibus latini sermonis &c., edita a Stephano Riccio. Accessit eadem Comoedia rhythmis germanicis composita a M. Heinrico Ham. — Addita etiam sunt scholia in eandem Comoediam M. Z. Agricolae Islebii olim, edita 1600. Lipsiae impensis Jac. Apelii in 8°. — (Gottsched. Nöth. Vorr. I, 64. II, 243. — Gödeke. Gdr. I, 288.)

sie im Jahre 1613 neu aufgelegt. Das Jahr 1614 brachte eine neue Übersetzung von einem Lymberger.

Des Einflusses, den diese Beschäftigung mit den lateinischen Lustspieldichtern mit sich bringen musste, ist bereits gedacht worden. Selbst der urdeutsche Hans Sachs konnte sich desselben nicht erwehren. Er schrieb die Menächmen im Jahre 1548[1]) und 1563[2]) den Eunuchen, Von der Buhlerin Thais und ihren zwei Buhlen, dem Ritter Thraso und Phädria, die freilich völlig lokalisiert und seinem Publikum angepasst wurden.[3]) Hans Sachs bearbeitete übrigens mehrere Stücke nach antiken Vorbildern, so die Elektra des Euripides, den Plutus des Aristophanes,[4]) eine Jokaste, eine Klytämnestra.[5]) „Doch kannte er die Originale natürlich nicht, sondern arbeitete nach früheren Übersetzungen, oder wohl auch zum Teil nach Andeutungen, die er in andern Schriften gefunden haben mochte.“[6])

Trotz der Unkenntnis der Originale warf sich „Hans Sachs mit augenscheinlicher Freude auf alles, was er von den Schriften der Alten erreichen konnte, und teilte in einer Reihe von Jahren eine Unzahl von verschiedenen Erzählungen und Gedichten mit, deren Stoff er aus Diodor (übersetzt von Herold 1554), aus Herodot, Herodian, Plutarch, Justin, Xenophon (alle ganz oder teilweise von Boner zwischen 1532 und 1540 übertragen), aus Livius (von Schäferlein 1505), aus Plinius (1565 übersetzt), aus Ovid, Vergil, Lucian, Homer, Apulejus, Musäus, Valerius Maximus, Seneka, Cicero u. a. entnahm.“[7])

Man erblickt in Hans Sachs genau den Fortschritt. „Er versuchte es schon in seinen frühesten Jahren, namentlich die Gesprächsform Lucians und ähnliches noch in der Art des Rosenblüt und Hans Folzens zu bearbeiten; bald griff er die klassischen Formen auf nach dem Muster des Terenz.“[8])

„Hans Sachs und nach ihm jeder Dramendichter nahm von Terenz den Akt und die Szene und benannte sie höchstens

---

[1]) Gottsched a. a. O. I, 91. 92, hält dies für die erste plautinische Komödie, die man ins Deutsche gebracht hat. Dies ist aber nicht genau; vgl. z. B. Greffs Aulularia.

[2]) So Koberstein. I, 403. — J. L. Hoffmann, Hans Sachs. Nürnberg 1847. S. 134, Anm. „Sein letztes Drama ist von 1564, die populäre Bearbeitung des Eunuchen von Terenz.“

[3]) Vgl. Hoffman. S. 105, Anm. — Gottsched a. a. O. I, 112.

[4]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 61.

[5]) Wahrscheinlich diese Klytämnestra des Hans Sachs hat der an deutschen Universitäten gebildete Humanist Peter Bornemisza nach Ungarn gebracht. Toldi (übersetzt von Steinacker). S. 205.

[6]) Kurtz a. a. O. II, 109.

[7]) Gervinus a. a. O. II, 708.

[8]) Ebenda. II, 714.

verdeutschend[1]) Handlungen, Ausfahrten, Fürtragen, Gespräche u. s. w.“[2])

Bei seiner Popularisierung musste Hans Sachs natürlich die Gestalten der Originale umtaufen. So nannte er den Ehemann im Menächmus Lutz, den Knecht Heintz u. s. w.,[3]) wovon später zu handeln ist.

Eben diese Umgestaltung und Popularisierung aber erregte ihm heftigen Widerspruch und scharfe Gegner. Ein solcher war Jonas Bitner, der im Jahre 1570 seine gegen Hans Sachs gerichteten Menaechmi „erst newlich verdollmetschet“ erscheinen liess,[4]) damit man spüren möge, „dass Plauti Komödien viel ein ander Werk seien, als die Komödien von Hans Sachsen.“[5])

In der Vorrede heisst es: Jonas Bitner, dem bilichen Leser: „Lieber Leser, als ich mich nechstmal in vergangenem Jar durch den achtbaren Herrn Josiam Richel, Buchtrucker hab bewegen und überreden lassen, dass des hochgelehrten Buchanan lateinischer Jephthes öffentlich in truck ausgienge, obgleich solcher allein einer löblichen Bürgerschaft zu Ehren vnd Gefallen, dass sie desto bass verstünd und sich erinnert, was die lateinisch tragödi wer, war in der teutschen Sprach verdolmetschet gespielet worden, so teyl ich dir yetz von mir selbs mit, ein Comödi des alten hochverständigen römischen Poeten Accii Plauti, die genannt würt: Menächmi, von zwey Zwillings Brüdern, auf dass du den Vnterscheid lernest verstahn, der zwischen einer Comödi vnd Tragödi ist. Vnd wiewol ich dir gegen einander halt, ein christliche Tragödi vnd heydnische Comödi: so würstu sie doch bey der Eigenschafft vnd ein jedes in seiner Arth woll wissen zu erkennen vnd verteylen — — —

Ich hab aber die Comödi Plauti desto lieber lassen teutsch werden, vnd im truck ausgehen, damit menniglich spüren vnd sehen könnte, dass des sinnreichen vnd hochverständigen Plauti Comödien viel ein ander Werk seyen, den die Comödi von Hans Sachsen zu Nürnberg

---

[1]) So heisst der Diakonus von Tübingen seine Akte Übungen, die Szenen Hüttin; Thomas Kirchmayer (1541) den Akt Aussfahrt, die Szene Gespräch.

[2]) Gervinus. III, 98. — Vergl. das S. 45 Gesagte.

[3]) Gottsched a. a. O. I, 91. 92.

[4]) Menächmi. Ein schöne lustige vnd schimpfliche Comödi des alten vnd hochverstendigen Poeten vnd römischen Comödischreibers Marci Accii Plauti. Erst newlich aus lateinischer Sprach in die tewtsche verdolmetschet. Getruckt zu Strassburg bei Theobald Berger am Weinmarckt. Anno 1570. 8°. — Gottsched a. a. O. II, 225. — F. Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass, besonders in Strassburg. (Strassb. 1840.) S. 126.

[5]) Gervinus. III, 101. — S. Weiteres von ihm bei Weller, Annalen. II, 250.

ist an Tag gebracht, da er gleichwol dieser Comödi ihren Namen lässet, aber aus beyden Zwillingsbrüdern Menaechmis zween Lutzen machet. Die fürnehmsten Schimpfreden, lästerlichen vnd wunderlichen Irrthumb vnd schönsten Sprüch vnd Lehre vergizt vnd ausslasst, welche doch der Comödi eine rechte Gestalt, Scheyn vnd Glantz bringen."

Auch unter Jakob Ayrers (gest. 26. März 1605) Dramen findet sich eine Bearbeitung der Menächmen.[1])

Im Jahre 1539 erschien Publij Terentij Aphri | sechs verteutschte Comedien auss | eygen angeborner Lateinischen spraach | auffs trevlichst transferiert | durch Valentinum Boltz von Ruffach: Anno MDXXXIX, in Tübingen gedruckt. Der Übersetzer nennt sich Diakonus zu Tübingen und sagt, er habe es „den armen Schülerlin zu gute gethan, so nit allerwegen mögen Interpretes haben."[2]) Der Verteidigung gegen die Vorwürfe ungelehrter Theologen ist oben (S. 32) Erwähnung geschehen. Die Übersetzung erschien noch öfter, so 1546 und 1559 in Tübingen.

Aus dem Jahre 1582 stammt des Martin Hayneccius (1544—1611) aus Borna Übersetzung der Captivi[3]) „in meist guten Quaternarien",[4]) die zugleich mit dem Allmansor und Hansoframea erschien.[5])

Der Pfarrer von Mohren ‚Bapst von Rochlitz'[6]) hatte im Jahre 1584 die Iphigenia in Aulis übersetzt; im Jahre 1590 folgte die Andria des Terenz in Versen und die Rithmologia.[7])

Clemens Stephan von Buchaw übertrug im Jahre 1554, dem Pfalzgrafen Otto zu Ehren, den Eunuchus und die Andria in Versen.[8])

---

[1]) Gervinus. III, 150. „J. Ayrer hat fünf Stücke aus der römischen Urgeschichte nach Livius, Bearbeitungen nach Frischlin und Plautus." — Vgl. Bibliothek des litter. Vereins in Stuttgart. 80. Band. (1865.) S. 3421.

[2]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 81. — Siehe Weiteres von ihm bei Weller, Annalen. II, 290.

[3]) Captivi, Der gefangenen Leute Treu, aus dem Marco Actio Plauto übersetzt durch M. Mart. Hayneccium.

[4]) Palm. S. 100.

[5]) Gottsched. II, 235. — Gödeke. I, 288.

[6]) Gervinus. II, 607.

[7]) Rithmologia in die sechs Comedien Terentii, darin eines jeden Actus und Scenae summarischer Inhalt, neben vielen nothwendigen Lehren der Jugend zum Unterricht, dessgleichen ein kurtzweiliges Spiel, der Bawren Fassnacht genannt, durch Michel Bapst von Rochlitz. MDXC in 8°. — Im Jahre 1596 wieder gedruckt. — Gottsched. I, 126.

[8]) Vgl. L. Rockinger, Die Pflege der Geschichte durch die Wittelsbacher. Akademische Festschrift zur Feier des Wittelsbacher Jubiläums. München (Verlag der Akademie). Beil. S. 12. S. Weiteres über ihn E. Weller, Annalen. II, 248.

Im Jahre 1566 erschien: Sechs Comedien dess Publii Terentii Aphri dess hochuerstendigen wolberedten vnd liblichen Poeten, bührtig aus der statt Carthago (welcher vor vnsres Herrn Christi geburt 132 Jar gelebt), jetzund new auss lateinischer spraach in artig vnd künstlich rheymen durch M. Johannem Episcopium von Würzburgk verfasst, darin der Welt Stand, arth und Wesen jetziger Zeit als in einem klaren spiegel für die Augen gestellet wirt, jederman sehr lustig vnd lieblich zu lesen. Frankfurt am Mayn 8°.[1])

Josua Poner übersetzte (1586) den Eunuchen.[2]) Auf die Vorrede folgt Dr. Luthers Zeugnis für dieses Lustspiel, welches der Auslegung des hundertsten Psalmes entnommen ist.[3])

Agricolas (1492—1566) bereits genannte Ausgabe der Andria,[4]) 1602 gedruckt, ist lediglich ein Schulbuch, das Schulzwecken dient.[5]) Am Ende heisst es, das Stück sei von Agricola 1544 gemacht und 1585 in vielen Stellen verbessert worden.[6])

In deutsche Reime brachte Heinrich Zenckfrey (1607) die Aulularia als „Euclio", das ist Ein sehr Lustig figment, Von einem alten Geitzhals, wie derselbige einen Topff voll Goldt findet, welchen er niemandt, Ja seinen selbst eignen Henden nicht trawen will, vnnd doch endlich vnversehener weyse darumb kompt . . . newlich in deutsche Reym gebracht durch M. Henricum Zenckfrey. Lygio-Sihr. Poetam Caes. (Theol. Cand. et illustris apud Berolinensis Gymnasii Collega.) Gedruckt zu Frankfurt a./d. Oder. Durch Nicolaum Voltzen. Anno 1607. (60 Fol.)[7])

„Moritz (Landgraf von Hessen in den ersten Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts) liebte den Genuss des Theaters, wie sich dasselbe sparsamer an andern Höfen fand. Er vervornehmte

---

[1]) Gottsched. I, 120.

[2]) EVNUXVS. Des Poeten P. Terentij andere Comödia, deutsch gemacht und in Reim verfasset durch M. Josuam Ponerum, dieser Zeit zu Arnstadt, Pfarrherrn und Superattendenten. Mit einer Vorrede M. Stephani Riccii des Eldern. Hinter der Vorrede steht die Jahreszahl 1586. (44 fol.) Weimar.

[3]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 121. — Gödeke. Gedr. I, 288.

[4]) P. Terentii Comoedia Andria germanice reddita et scholiis illustrata Joanne Agricola Islebiensi Autore. MDXLIII. denuo recognita et a pluribus mendis purgata Wittebergae ex typogr. Sim. Gronenbergii.

[5]) Z. B. Poeta, dieser Fabeln Meister, cum primum appulit animum, im Anfang, da er ihm hat fürgenommen, ad scribendum, Comödien zu schreiben u. s. w. — Ebenso ist Steph. Riccius' oben angeführte Ausgabe der Andria Hams: Cum poeta primum adpulit animum ad scribendum, da der Poet Terentius sich zum erstenmale unterstanden hat, oder ja fürgenommen hat, Comödien zu schreiben . . .

[6]) Gottsched, Nöth. Vorr. II, 242. — Gödeke. I, 288.

[7]) Breslau, poet. lat. rec. II. ad. 478. — Gödeke. I, 288. — Schweiger (Handbuch) zitiert Zenckert.

das Mysterienspiel, die Fastnachtsschwänke und die herkömmlichen Komödien der gelehrten Schulen, indem er . . . . . meist lateinische Komödien im Geschmacke des Terenz dichtete und durch die Hof- und Ritterschüler aufführen liess.“ [1])

Auch die Mitglieder der fruchtbringenden Gesellschaft veranstalteten im Jahre 1620 eine neue Übersetzung des Terenz,[2]) die, obwohl in Prosa, ihre Vorgänger doch weit übertrifft.[3])

Von dieser erschien im Jahre 1670 eine neue Auflage in Hamburg.

Vor dem ersten Lustspiel steht von Terenzens Leben und Schriften:

Carthago gross hat mir mein Vrsprung erst gegeben,
Der Römer Raub bin ich worden, nach Krieges-Recht,
Der Menschen jung vnd alt Sitten, Gebrauch, vnd Leben
Zeig ich, sampt wie berückt seinen Herrn mancher Knecht,
Und mit was Tück ein Hur vnd Kopler sey umbgeben,
Wers list vnd hüt sich nicht, bleibt vom Verstand wol schlecht.[4])

Im Jahre 1623 folgte Michael Meisters Übersetzung;[5]) im nächsten Jahre der Terenz des Höscheln und Schenck;[6]) im Jahre 1626 eine Terenzausgabe des durch seine Weimarsche Schulmethode bekannten Hofpredigers Joh. Kromayer,[7]) mit einer Vorrede, in welcher die Frage, ob man in den Schulen Terenz lesen dürfe, erörtert und mit Beziehung auf Luthers Tischreden bejaht wird.

„Es ist zwar offt vnd viel darvon geredet vnnd gerathschlaget worden, ob man in vnsern Christlichen Schulen diesen Autorem, den Terentium, mit gutem Gewissen brauchen vnnd behalten

---

[1]) Barthold, Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft. Berlin 1848. S. 48.

[2]) Publii | Terentii. | Sechs Frewden | Spiel | zur Lehrart. | In deutsche Sprach | versetzet. | Cöthen | Im Fürstenthumb Anhalt. MDCXX.

[3]) Gottsched. I, 180. — Gödeke. I, 288.

[4]) Gottsched, Nöth. Vorr. I, 225. Dieselben sechs Verse stehen S. 6 bei Kromayer.

[5]) Sechs Frewdenspiel, in gute reim, vbliche deutsche Sprache versetzet, Vnd der studirenden Jugend zum besten, die lateinische Sprache desto besser und füglicher zu erlangen in offenen Druck gegeben durch Michaelem Meisterum Zittaviensem Lusatium, Scholae Hallensis Collegam & Cantorem ad D. Ulrici. Magdeb. in 8°. (Gottsched. I, 182.)

[6]) Terentii Sechs Comedien lateinisch und deutsch durch David Höscheln und Matth. Schenckium. Augsp. (Gottsched. I, 184.)

[7]) Publii Terentii | Sechs Frewden Spiel, | In die teutsche Sprache versetzet. | Sind darzu gethan die Summarien, Item, kurtze Moralische Erinnerungen | von den Lastern, dafür sich | die Jugendt hüten, vnd von den Tugenden, derer sie sich befleissigen sol. | Mit sonderbahrem Privilegio. | Zu Weymar | bey Johann Wirschnern | Im Jahr | M.DC.XXVI. (495 S.)

könne, weil er nicht allein ein Heyde ist, vnnd auch Exempel darinnen fürkommen Heydnischer Abgöttischer Anruffungen, Sondern auch von vnzüchtiger Lieb vnd Bulschafft, vnd andern Lastern, als der Kinder wider jhre Eltern, vnd der Knechte vnd Gesindes wider jhre Herren, vnd dergleichen darinnen fürlauffen, dadurch zu besorgen, dass die Jugend geärgert vnnd vielmehr zum Bösen entzündet vnnd gereitzet, als zum Guten vnterrichtet vnnd angetrieben werden möchte."

Dagegen wendet Kromayer ein, dass man dann auch die Bibel nicht lesen dürfte, ferner, dass „der Terentius in seinen Comoedien mehr von den Tugenden vnd Ehrbarkeit handelt, als von den Lastern".

Den einzelnen Szenen sind sorgfältige Nutzanwendungen beigedruckt. So z. B. vor der Andria zehn Punkte: Spiegel der Laster in diesen Comödien, welche zu fliehen sind; dann achtzehn Punkte: Spiegel der Tugenden in dieser Comödi, denen man nachstreben sol. Dann drei Punkte, auf welche diese Comödi darauff geht.

Und so bei jeder Szene und bei jedem Akte.

Von einer weiteren zu Weimar erschienenen Terenzübersetzung in Prosa[1]) vermutet Freyesleben,[2]) dass sie etwa gar von Kromayer stamme.

So ging die Übersetzung terentianischer und, wenn auch vereinzelnter, plautinischer Stücke fort. Es kam im Jahre 1627 der Terenz von Joh. Renio,[3]) 1674 von Wilh. Lymbergern,[4]) 1691 ein neuer Abdruck der Ausgaben von 1620 und 1670,[5]) 1692 Terentius italienisch und deutsch durch Anton Guagliardi,[6]) 1743 des M. Accius Plautus Schauspiel Aulularia, übersetzt und mit nötigen Anmerkungen versehen (Zelle);[7]) im Jahre 1753 ein neuer Terenz auf der Ausgabe der Mad. Dacier beruhend[8]) von Patzke u. s. w.

---

[1]) Publii Terentii sechs Frewden Spiel, in die teutsche Sprache versetzet. Sind darzu angethan, die Summarien, Item, kurtze, Moralische Erinnerungen, von den Lastern, darfür sich die Jugendt hüten, vnd von den Tugenden, derer sie sich befleissigen sol. Mit sonderbahrem Privilegio. Zu Weymar bey Johann Wirschnern. 8°.

[2]) S. 25.

[3]) Publii Terentii Afri comoediae VI, superstites Latino germanice editae a Joh. Renio. Diese Übersetzung erschien dann zu Leipzig 1646 u. 1673 u. öfter. (Freyesleben 25. Gottsched. I, 199.)

[4]) Rinteln 1674. (Gottsched. I, 235.)

[5]) Publii Terentii Sechs Freuden-Spiel zur Lehr-Art. In die Hoch-Deutsche Sprach versetzet. Hamburg. (Gottsched. I, 253.)

[6]) Gottsched. I, 254.

[7]) Ebenda. I, 316.

[8]) Des Publius Terentius Lustspiele aus dem Lat. übersetzt und theils mit wichtigen Anmerkungen der Frau Dacier, theils auch mit

Gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fällt der Streit Gruters mit Pareus. Opitz hatte bei Gruter plautinische Kollegien in Heidelberg gehört. Dieser Gruter kam in Streit mit dem Philologen Pareus, der 1648 starb. Pareus gab Electa plautina heraus, wogegen Gruter „Asini cumani fraterculus e Plauti electis electus" schrieb. Erst Ritschl hat sich des verkannten Pareus wieder angenommen[1]) und die „gehässige Leidenschaftlichkeit und bodenlose Gemeinheit der Invektiven gegen Pareus" aufgedeckt, besonders die Vorrede als „Schandstück" bezeichnet. Auch Opitz (1597—1639) hatte Partei gegen Pareus ergriffen.[2])

Man kann nach alledem, was sich natürlich vielfach ergänzen und erweitern liesse, nicht in Abrede stellen, dass die lateinischen Komiker überall bekannt und studiert waren und darum nicht ohne Einfluss auf die deutsche Litteratur sein konnten. Sie waren z. B. Christian Weises (1642—1708) Muster für das Lustspiel;[3]) ja Ussing[4]) geht sogar noch weiter und leitet von den Captivi des Plautus die sogenannte „comédie larmoyante" ab. „Nec iniuria," sagt er, „ab hoc fonte ductum putatur genus illud, quod Galli ‚la comédie larmoyante' appellarunt et in Germaniam translatum Ifflandii et Kotzebuii ingenia excoluerunt."

Ganz aus den Studien der Alten erwuchs G. E. Lessing (1729—1781). Theophrast, Plautus und Terenz waren „seine Welt".[5]) „Lessings ernstes Studium des Plautus und Terenz hatte nicht allein einen nachhaltigen Nutzen für seine allgemeine Bildung; dasselbe erweckte in ihm auch eine leidenschaftliche Liebe für die Komödie."[6]) Vor allem beschäftigte er sich mit Plautus,[7]) und diese seine Hingabe an die alte Komödie bricht

---

eigenen Anmerkungen begleitet von Joh. Sam. Patzken. Mit saubern Kupfern. Halle im Magdeburgischen. 8°.

[1]) Hallesche Allgem. Litteraturzeitung 1834. S. 539.

[2]) Palm a. a. O. S. 179.

[3]) Dr. C. Lemcke, Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Lpz. 1871. I. Bd. S. 349.

[4]) A. a. O. II, 459.

[5]) „Theophrastus, Plautus und Terenz waren meine Welt, die ich in dem engen Bezirke einer klostermässigen Schule mit aller Bequemlichkeit studierte." (Werke, Ausg. Lachmann. IV, 2. — Koberstein. II, 974. — Danzel-Guhrauer, Lessings Leben und Werke. Berlin 1881. S. 128—162. — G. E. Lessing, Ein Lebensbild. Nach Jame Simes Lessing, his life and writings, frei bearbeitet von Ad. Strodtmann. Berlin 1878. S. 21. — Lessings Verhältnis zur altrom. Komödie von Dr. K. Seldner. Mannheim 1881. S. 5. — Adolph Stahr, G. E. Lessing. 6. Aufl. 1869. I. S. 23 u. 41.

[6]) Ad. Strodtmann a. a. O. S. 22.

[7]) Danzel-Guhrauer. I, S. 142. Die ersten, von denen ein wesentlicher Einfluss auf Lessings Lustspieldichtungen erwartet werden

überall durch.[1]) — Zeugen der Beschäftigung Lessings mit Plautus sind vorerst seine „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“,[2]) in welchen sich eine Abhandlung von dem Leben und den Werken des Marcus Accius Plautus (S. 14—53), dann die Übersetzung der Captivi (S. 143—211), die Kritik über die Gefangenen des Plautus (S. 369—435) und der Beschluss der Kritik über die Gefangenen (S. 573—592) befinden. Ritschl hält diese Schrift zwar für Lessings nicht würdig.[3])

Als Dichter schuf Lessing, gestützt auf Plautus, das Lustspiel „Der Schatz“, eine reine Frucht seiner Plautusstudien.[4]) Seine Grundsätze bei dieser Bearbeitung des Trinummus waren: Mehr Handlung durch Verkürzung der Originale, psychologische Motivierung durch Individualisierung der Charaktere.[5])

Sein Lustspiel „Justin“ sollte auf dem Pseudolus beruhen,[6]) der Stichus sollte das Stück „Weiber sind Weiber“ geben. „Es sollte ein fünfaktiges Stück werden, wie das plautinische, aber das Motiv wird dort viel weiter ausgeführt. Die Sprache ist frisch und ganz plautinisch.“[7])

---

kann, sind die römischen Komödiendichter, welche bei der Erneuerung des deutschen Lustspiels noch nicht berücksichtigt waren, von denen aber Lessings Interesse für das Drama zuerst erweckt worden war. Und zwar scheint hier Plautus besonders in Betracht zu kommen. (Vgl. dagegen Koberstein. III, 3042.) — Adolph Stahr. I, 68. Lessing begann mit den Alten und zwar mit den römischen Dichtern Plautus und Seneka, über welche er die meisten Studien gemacht hatte. — Ebenda. I, 129. Diese Jugendversuche waren erweckt worden durch sein Studium der römischen Lustspieldichter, zumal des Plautus, und der kernige Witz, der lebendige Dialog dieses Dichters waren nicht ohne Einfluss auf Lessings dramatischen Stil geblieben.

[1]) Vgl. z. B. das Lustspiel „Der junge Gelehrte“, III, 4, wo Damis ausruft: „Ah, verberabilissime, non fur sed trifur. Himmel! dass ich vor Zorn sogar des Plautus Schimpfwörter brauchen muss. — (Vgl. Erich Schmidt, Vorgeschichte der Jugendlustspiele Lessings in der Allgem. Zeitung vom 30. März 1883.) — Eugen Sierke, E. G. Lessing als angehender Dramatiker, geschildert nach einer Vergleichung seines „Schatzes“ mit dem Trinummus des Plautus. Königsberg 1869. (Gedruckt bei H. Hartung.)

[2]) Stuttgard (J. Ben. Metzler) 1750.

[3]) Seldner a. a. O. S. 13. Seldner verteidigt dieselbe.

[4]) Am Schlusse der plautinischen Abhandlungen in den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters verspricht Lessing, den „Schatz“ hier zu veröffentlichen, aber es kam nicht dazu. Das hier versprochene Stück ist der Schatz, nicht Minna von Barnhelm, wie man annahm. — S. Boxberger in Schnorrs Archiv. X. Bd. Heft 1.

[5]) Seldner a. a. O. S. 9 u. 28.

[6]) Ebenda. S. 11.

[7]) Ebenda. S. 11. — Vgl. Strodtmann a. a. O. S. 57. „Das vielversprechende Fragment ‚Weiber sind Weiber‘ ist eine freie Nachahmung des Stichus von Plautus. Er zeichnet einen alten Murrkopf von Vater, der sich über seine beiden Töchter beschwert, weil sie ihre

Die Alten haben Lessing von Anfang an auf eine neue Bahn geführt.[1]) Die Neubersche Gesellschaft, welche damals in Leipzig spielte, wurde für Lessing „das praktische Konversatorium für seine früheren plautinischen und terentianischen Studien".[2])

Lessing zunächst, und zwar sein „Schatz",[3]) führte Johann Michael Reinhold Lenz (geb. 1750; gest. 24. Mai 1792)[4]) auf Plautus. Im Jahre 1774 erschienen in Leipzig und Frankfurt seine „fünf Lustspiele nach dem Plautus fürs deutsche Theater", nämlich das Väterchen (Asinaria), die Aussteuer (Aulularia), die Entführungen (Miles gloriosus), die Buhlschwester (Truculentus), die Türkensklavin (Curculio).[5]) Eine Bearbeitung der Captivi ist verloren gegangen;[6]) vielleicht dachte Lenz auch an die Menächmi.[7]) Ob diese von Goethe durchgesehenen[8]) Stücke aufgeführt wurden, ist zweifelhaft.[9])

Männer, von denen sie verlassen worden sind, nicht aufgeben und die ihnen von ihm zugedachten Bewerber nicht heiraten wollen. Der frühere Abscheu der Töchter gegen ihre Eheherren bildet einen humoristischen Kontrast zu ihrer jetzigen Treue, und es macht einen drolligen Effekt, dass der Vater sein zorniges Schelten für sanfte Vorstellungen hält."

[1]) Gervinus (IV, 112): „Das Vorbild des ‚Schatzes' (Trinummus) zeigt schon, dass der junge Mann ganz andere Wege gehen wollte, als Gottsched."

[2]) J. Hillebrand, Die deutsche Nationallitteratur etc. I, 208.

[3]) Dramatischer Nachlass von K. Weinhold. 1884. S. 7 u. 17.

[4]) Nicht wie Tieck (I. Bd. CXX) vermutet 1780. — S. Aug. Stöber, Der Dichter Lenz. Basel 1842. S. 41.

[5]) S. Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz, herausgegeben von Tieck. Berlin (Reimer 1825). — Vgl. Kritik Lenzscher Plautusstücke von Wieland. Teutscher Merkur, Septemberheft 1774. — Schirachsches Magazin der deutschen Kritik. II. Teil des 3. Bds. 1774. — Eschenburg, Allgemeine deutsche Bibliothek. 1775. XXVI. Bd. 2, 470 bis 474. – Lenz schrieb selbst gegen seine Rezensenten „Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele". S. bei Weinhold S. 14—21.

[6]) Siehe bei Weinhold und hier unter Captivi.

[7]) Weinhold a. a. O. S. 28. „Wir haben endlich noch Spuren der Beschäftigung von Lenz mit den Menächmi des Plautus. Auf ein Quartblatt, Notanda überschrieben, das allerlei Notizen und Aphorismen enthält, hat er, an Menächmi Akt 2, Szene 3 anknüpfend, Betrachtungen über das Verhältnis der Römer zu den Hetären niedergeschrieben und über den Unterschied der römischen von der christlichen Ehe. Nur die christliche Religion hat den Begriff eingeführt, dass die Ehe das Band der höchsten Liebe sei, das heisst, dass man so lange wählen müsse, bis man in der Wahl keine Grenzen mehr kennt, und alsdann erst sich auf ewig verbinden. Diese Idee ist aber den Christen selber noch nicht deutlich und bekannt genug, weil sie kein Exempel hat."

[8]) Gödeke. Gdr. II, 1048. — Vgl. Hillebrand a. a. O. I, 413. — Kurz. III, 124. „Lustspiele nach Plautus, die Lenz auf Goethes Antrieb bearbeitete. Es sind im Ganzen die Stoffe und Situationen des römischen Dichters beibehalten, die nur auf moderne Verhältnisse angewendet sind. Doch hat der Dichter manche neue Einfälle hinzugefügt, die sich an die Anlage des Plautus glücklich anschliessen."

[9]) „Ob je eines davon in Deutschland aufgeführt wurde, ist mir

Daniel Falk (1770—1826) griff über Molière hinweg zum Amphitruo des Plautus in einer Schöpfung von weniger Bedeutung, die auch der Miles beeinflusste; ebenso Heinrich von Kleist (1788—1811).

Auch in diesem Jahrhundert fehlt es nicht an Übersetzern und Bearbeitern des Plautus und Terenz.[1])

Von Übersetzungen des Plautus sind jene von Chr. Kuffner (Wien 1806), J. T. L. Danz (Leipzig 1806—1809), M. Rapp (Stuttgart 1838), W. Binder (Stuttgart 1862), Donner (Leipzig 1864) anzumerken, sowie einzelne Stücke in „Komisches Theater der Römer" 1—2 (Quedlinburg 1826). — Einige lateinische Texte mit deutschen Bühnenweisungen gaben Schulz und Heusinger (Braunschweig 1790). Die Quedlinburger Übersetzung enthält den Pönulus, das Hausgespenst, den prahlerischen Krieger, den Geizhals.

Ein Lustspiel, „Der Winkelschreiber" von Adolphi, nach einer Idee des Terenz, gelangte am Münchener Hoftheater am 8. Juli 1862 zur Aufführung.

Dieser belebende, in allen Kulturländern sich äussernde Einfluss auf die litterarische Produktion ist indessen nicht der einzige, welchen die klassische Litteratur hervorgebracht hat. Eine Reihe ständiger Figuren der früheren Komödie, ja einzelne, welche noch der unsrigen angehören, leiten vom Altertume ihre Herkunft ab.

Vorerst begegnen wir dem Sklaven. In wie vielen Formen und Gestalten tritt er uns entgegen! In der commedia dell' arte sind sie zu Hauptfiguren geworden. „Man bezeichnete sie unter dem allgemeinen Namen der Zanni (der Spassmacher oder Clowns). Zu ihnen gehörte Pulcinella, der aus Venedig, Arlecchino, der aus Bergamo stammte, sowie die andern, Brighella,[2]) Scapin, Franca-Trippa. Es sind die Sklaven der antiken Komödie, die sich nur wenig verändert haben;[3]) auch in

---

nicht bekannt." Koberstein. I, 1648. — Vgl. Morgenblatt 1838, No 36. Den Brief an Salzmann vom 6. März 1773. — Koberstein. II, 1516.

[1]) Vgl. Fuhrmann a. a. O. III, 80—86; 130—137. — Gödeke. III, 217. 1297.

[2]) Masques et bouffons, texte et dessins par Maurice Sand. Gravures par A. Manceau. 2 voll. Paris (Mich. Levy Frères. 1860). II, 206. (Brighella) ne songe qu'à voler comme l'Épidique de Plaute dont il descend en ligne directe.

[3]) So bemerkt Fournel (Les contemporains de Molière) II, 5 zu G. Gilberts Intrigues amoureuses: Les intrigues amoureuses appartiennent au genre de la comédie latine, où les valets sont la cheville ouvrière de

dem französischen Lustspiel werden wir ihnen begegnen. Sie leben bei Molière als Scapin oder Scaramouche, zivilisieren und modernisieren sich immer mehr, bis sie ihren letzten Triumph als Figaro feiern." [1]) „Wie auf die Sklaven in der alten Komödie regnete es auf die Zanni Ohrfeigen und Prügel." [2])

Christian Weise meint, „der Pickelhäring sei in der Komödie nicht nötig, aber jede Nation habe solche Figuren, wie ja schon im Plautus und Terenz die leichtfertigen Knechte nichts anderes als unsere Pickelhäringe seien." [3])

Aus gleichen Vorgängerinnen hat sich die Colombina entwickelt. Maurice Sand sieht in der Philematium der plautinischen Mostellaria ihr Vorbild. [4]) Aus der schmeichlerischen Sklavin ist die vertraute, vorlaute Dienerin, die Soubrette der Franzosen geworden. [5])

Der Paedagog, Ludus, der plautinischen Bacchides ist das Vorbild der Dottori und Pedanten, wie des Archiprotaco in der Atalanta, und vieler anderer, die hier vorgeführt werden und der italienischen Komödie unentbehrlich sind, geworden. Besonders in den Lustspielen des Giovanni Francesco Loredano spielt der Pedant eine hervorragende Rolle, eingreifender als bei den meisten übrigen Komödiendichtern. So als Alfesibeo in „Li vani amori" (Nuovamente posta in luce, Venitia 1588, all' Insegna della Speranza, 136 S.), als Agrimonio in „La Turca" (Ebenda 1597, 64 fol.) u. s. w. — Der Pedant spricht zum Teil lateinisch, zum Teil in italianisiertem Latein, und ist reich an Zitaten aus lateinischen Klassikern. Häufig hat er die Schlussworte zu sprechen, z. B. in „la Turca": „Spectatores, la Fauola è finita, & per non hauere in ea trouato la licenza, putabā l'Autore essersi scordato di poruela, quo circa, egli fuit a me interrogatus de causa. Respondit, non essere necessaria. Interrogatus perche? Dixit quotiescumque; tu tacerai,

---

la pièce et mènent toute l'action. Marot descend des Dave et des Syrus, comme le Mascarille et le Scapin de Molière. So Corbineli in le pédant joué des Cyrano de Bergerac u. a.

[1]) Lotheissen. I, 271.

[2]) Ebenda, Anm.

[3]) Palm a. a. O. S. 56. — Wie der spanische gracioso so manche Berührungspunkte mit dem italienischen Arlecchino hat, siehe bei L. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris 1738. S. 80 ff.

[4]) A. a. O. I, 205 u. 208. „De l'esclave flatteuse cynique et corrompue est née sur le théâtre italien la Servetta ou Fantesca, servante confidante, plus tard en France la Soubrette, emploi qui se confond avec celui des villageoises éveillées et malicieuses. (212.) Ce type de la soubrette est toujours le même; depuis Plaute jusqu'à Gherardi et depuis Gherardi jusqu'à nos jours il a peu varié."

[5]) Prölss. I, 2. 221. 228.

eglino si piglieranno il congiedo sua sponte. Hoc tantum superest. Se la Comedia vi è piaciuta, datele il plauso ambabus manibus."

Der Pedant Fauonio in Giacomo Cencis Lustspiel „Gli Errori" (Venet., ohne Jahreszahl und Paginierung) spricht Sizilianisch mit Lateinisch untermischt; der Pedant Archibio in Andrea Calmos „Il Travaglia" Bergamaskisch und Lateinisch.

Ebenso erging es mit dem Parasiten.[1]) Er führt meist bezeichnende Namen, z. B. Panfago, Edace,[2]) wie bei den Alten. Gaster, in der Komödie Les Napolitains des François d'Amboise (des Freundes Lariveys), ist der Gnatho des Terenz und sein Monolog dem Gnathos im Eunuchen nachgeahmt.[3]) Mathew Merrygreek des Roister-Doister ist der plautinische Artotrogus.[4]) Viele Dichter lebten als Parasite; man kannte Montmaur, und an ihn dachte Tristan l'Hermite, als er seinen Parasiten Fripesauces, eine in Reden und Handlungen plautinische Parasitengestalt, schuf.

Am verbreitetsten aber ist die Figur des prahlerischen Soldaten, die Spielarten des Miles gloriosus bei allen Völkern[5]) geworden — „Eisenfresser, die sämtlich in Plautus' Miles gloriosus ihren Urahn verehren". Der Grundton dieses prahlerischen Kriegers ist derselbe, gleichviel, was sein Name ist, ob er Capitan Cuerno de Cornazon, Sangre y Fuego, Matamoros,[6]) Rodomonte,[7]) Esgangarato, Coco-

---

[1]) Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt von Dr. Heinrich Alt. (Berlin 1846.) S. 526. — Vgl. Lessing, Hamb. Dramaturgie. Achtzehntes Stück. „War ihr (der Römer) Parasit etwas anders als der Harlekin. Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam?"

[2]) So in Raffaelle Borghinis „La donna constante" (1582). — Ruth. II, 594.

[3]) Chasles a. a. O. S. 179. 180.

[4]) Ward a. a. O. S. 157. Mathew Merry-greek is the Artotrogus of Plautus.

[5]) Sand a. a. O. I, 191. Aucun type n'eut autant de succès en Europe au XVIe et surtout au commencement du XVIIe siècle que celui du capitan, tant dans la comédie improvisée que dans l'autre genre. En Italie, en Espagne, en France, en Angleterre, le nombre des pièces où le capitan sous des noms très-différents joue le premier rôle, est considérable. — Alt a. a. O. S. 526.

[6]) Dieser spielt noch in Charles Lecocques Operette Giroflé-Giroflá (Text von Alb. Vanloo und Eug. Leterrier) als der „weltberühmte Admiral."

„Ja, *Matamoros*, Held der Meere,
Wird retten dieses Hauses Ehre,
Er hat gesiegt noch jedes Mal,
Dieser tapfre Admiral."

(No. 13 und Finale 20.)

[7]) Prölss. I, 2. 227. Vgl. diesen z. B. in der Komödie les contents (cc. 1580) des Odet de Turnèbe.

drillo, Grillo, Spavento, Spezzafer, Fracassa, Spavento da Vall' Inferna, Spezza Monti (frz. Tranche Montaigne), Giangurgolo, Taglia-Cantoni, Rogantino, il Vappo, Escobombardon della Papirotonda, Zerbino, Cerimonia, Mala Gamba, Bella Vita, Cardoni, Babeo, Rinoceronte, Taille-Bras, Engoulevent u. s. w. heisst, oder sich mit historischen Namen, wie Cacciadiavolo in Cecchis Martello,[1]) einführt.

Alle gleichen sich[2]) in der Tapferkeit, die sie an sich rühmen,[3]) in dem geringen Mute, den sie an den Tag legen,[4]) in ihrem überwältigenden Eindrucke, den sie auf die Damenwelt machen, in ihrem bombastischen Auftreten.[5])

Lotheissen[6]) entwickelt die Gestalt des Renommisten, wie folgt:

„Das Original findet sich schon völlig ausgebildet in dem Miles gloriosus des Plautus. Die Spanier verwandelten ihn zuerst auf ihrer Bühne in einen Landsmann, einen Vetter Don Quijotes, um die Prahlereien ihrer stolzen Hidalgos zu verhöhnen. Die noch nicht lange beendigten Kämpfe gegen die Mauren lieferten dem Renommisten den hauptsächlichsten Stoff zu seinen Prahlereien, wie schon sein Name Capitan Matamoros (Maurentöter) anzeigt. Nach Italien verpflanzt, behielt er seine spanische Tracht, die ihn schon von weitem als Kriegsmann kenntlich machte. Es versteckte sich wohl auch ein Stückchen nationaler Rache in dieser Betonung des spanischen Charakters. Der Witz des Unterdrückten verfolgte den stolzen Sieger. Italien stand

---

[1]) Ein Korsar aus den Jahren 1540—1550.

[2]) Fournel, les contemporains. III, 22. Anm. „Tous les matamores de notre vieille comédie ne peuvent tourner leur regard sur un simple mortel sans le faire pour le moins frémir jusqu'à la moelle des os, quand ils ne le réduisent pas en poudre immédiatement. Du reste ils sont tous jetés dans un moule tellement uniforme qu'il est inutile de relever ces continuelles analogies."

[3]) Sand a. a. O. I, 175.

Ce capitan plein de boutades,
Estalant, en rodomontades
Sa grand' valeur aux assistants.

[4]) Ebenda. I, 183.

Ce capitan fait grand éclat:
Et sa valeur est si parfaite
Qu'il est des derniers au combat
Et des premiers à la retraite.

[5]) So im Parasite des Tristan l'Hermite (I, 5).

Voicy ce Capitan qui fait trembler la Terre
Et qui parle si haut qu'il semble d'un tonnere.

Weitere Beispiele s. unter Miles.

[6]) A. a. O. I, S. 270. 271.

damals zum grossen Teile unter spanischer Herrschaft und hatte viel von den Soldatenhaufen zu leiden. Der spanische Soldat galt im sechszehnten Jahrhundert als der beste der Welt, um so mehr Veranlassung fand die commedia dell' arte, eine Karrikatur desselben zu geben. Da kamen die Helden, der Capitan Spavento della Valle Infernale (zu deutsch etwa ‚Ritter Schreck von Höllenthal'), die Capitani Cocodrillo, Fracassa, Rodomonte, Rinoceronte, und wie sie alle heissen. Schon der Name sollte Schrecken einflössen. Aber die Träger dieser furchtbaren Namen entpuppten sich sehr bald als armselige Helden; schwachmütig, erwiesen sie sich nur da herzhaft, wo sie glaubten, ungestraft zu bleiben; nur mit Schwachen fingen sie Händel an, und sobald sie Widerstand fanden, wussten sie tausend Ausflüchte, um die Heldenkraft ihres Armes für diesmal nicht zu zeigen. Ihre Hauptstärke bestand in den Aufschneidereien und prahlerischen Reden. Der eine rühmt sich, den Gegner mit dem blossen Blick seiner Augen durchbohrt zu haben; der andere hat alle Fürsten des Orients bezwungen; wieder ein anderer erglüht bei der Verfolgung einer Seeräuberflotte in solchem Zorn, dass der Hauch, der sich seiner Brust entringt, einem Sturmwind gleich, über die Flut hinbraust, die Segel der feindlichen Schiffe schwellt und diese somit rettet.

Der Capitan ging auch in das französische Theater über; noch Corneille braucht ihn in seinem Lustspiele ‚l'Illusion comique'.[1]) Aber Molière kennt ihn nicht mehr. Zu seiner Zeit hatte sich die Gesellschaft soweit verfeinert, dass sich für bramarbasierende Lanzknechte kein Platz mehr fand, und an Stelle des plumpen Kriegsmannes erscheint bei Molière der geckenhafte, hohlköpfige Marquis."

Dieser trefflichen Schilderung des Capitan, für welche wir seinerzeit die hervorragendsten Beispiele liefern werden, ist nur noch die alte Erbschaft des Pyrgopolinices anzufügen — seine herzgewinnende Grossmut und seine überwältigende Schönheit, die ihm alle Weiber gewinnt. Er wird belästigt von dem schönen Geschlechte, das vor ihm zu Füssen liegt. Prinzessinnen und Königinnen senden aus den fernsten Ländern nach ihm, und wie ihn überseeische Fürsten zum Schutze ihrer Throne rufen, so mächtige Fürstinnen, um von ihm Heldensöhne zu bekommen. Und doch ist er in der Wahl der Geliebten meist sehr bescheiden und erntet selbst mit diesen geringen Ansprüchen nur Hohn, wenn nicht gar Schlimmeres.

[1]) Ja dieser Taillebras rettete das schwache Stück. Vgl. Sand a. a. O. I, 189. La tradition du théâtre nous apprend que ce rôle de Matamore fit la fortune de l'Illusion comique. (Vgl. Lotheissen. II, 174. 175.)

Die Figur des Capitan hat sich noch lange in Italien bei Volksbelustigungen erhalten.[1])

Wie im alten Rom und in Italien[2]) die Zeitverhältnisse den Capitan schufen und ausschmücken halfen, so war dies allenthalben, z. B. auch in Deutschland, der Fall. „Im Horribilicribrifax[3]) ist der Miles gloriosus des Plautus nach den Erscheinungen des dreissigjährigen Krieges verarbeitet.“[4]) Gryphius schildert in demselben das „bramarbasierende Wesen der Söldner und überhaupt die Sitten der verschiedenen Stände nach dem dreissigjährigen Kriege in ihrer ganzen Ehrlosigkeit und Verdorbenheit“.[5])

Der Hauptmann Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wursthausen und der Kapitän Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausendmord, der von allen Weibern geliebt zu werden glaubt, findet sich auch in Jos. Aug. Adams „der Abenteuerer.“[6])

Ehe in der englischen Komödie der Miles seinen unerreichten Höhepunkt in Shakespeares Falstaff fand, hatte er verschie-

---

[1]) S. Lorenz zum Miles S. 255. „Fast bis auf die letzten Dezennien erhielt sich bei den Redouten und Karnevalslustbarkeiten der Italiener (vgl. Goethe, Röm. Karn. XIX, 474 der Ausg. in 30 Bd.) eine solche ruhmredige Figur, die schon früh im Volksmunde mit dem Namen Rodomonte belegt worden zu sein scheint.“

Aristophanes hat diese Art des Bramarbas noch nicht, ob auch der sonst zwar verdienstvolle Feldherr Lamachos in den Acharnern etwas prahlend und lächerlich auftritt.

Vgl. *V.* 572. *Πόθεν βοῆς ἥκουσα πολεμιστηρίας;*
Ποῖ χρὴ βοηθεῖν; ποῖ κνδοιμὸν ἐμβαλεῖν;
Τίς Γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τοῦ σάγματος;

V. 620. *Ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις*
Αεὶ πολεμήσω καὶ ταράξω πανταχῇ
Καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι κατὰ τὸ καρτερόν.

Komische Wirkung erzielt schon sein Auftreten. Müller (Aristophanis Acharnenses. Edidit Albertus Müller. Hannoverae, Rümpler 1863), S. 105, schildert ihn „Lamachus, bene armatus, maximam cristam in casside, Gorgonis imaginem in clypeo gerens, e domo sua prodit. Totam eius armaturam ridiculam fuisse cogitandum est“. Dem Auftreten entspricht die Rede. „Wer hat den Schlaf der Gorgone im Futterale gestört?“ möchte es Müller übersetzen.

[2]) Riccoboni a. a. O. I, 56. La domination des Espagnols en Italie attira quelques comédiens de leur nation dans le pays et cela donna au théâtre des capitains qui parlaient purement la langue espagnole ou un mélange des deux langues. De ces capitans nous en avons d'excellents. La mémoire subsiste encore des capitans Spavento, Matamore e Sangre e Fuego. Dort ist (No. X) einer abgebildet.

[3]) Ein Spavento. Ed. Tittmann, p. 20.

[4]) Lemcke a. a. O. I, 316.

[5]) Kurz a. a. O. II, 390. — Bouterwek, Geschichte der Künste und Wissenschaften. X, 165.

[6]) Deutsches Theater für 1819. — Kehrein a. a. O. II, 337.

dene Vorstufen durchgemacht. Roister-Doister beruht ganz auf Plautus,[1]) nicht minder Sir Tophas in Lillys „Endimion".[2]) Neben Shakespeares Falstaff stehen noch würdig Parolles,[3]) Don Armado und „der Superlativ des Miles gloriosus", der Fähnrich Pistol.[4])

Nach dem Shakespeareschen Falstaff[5]) brachten Beaumont und Fletcher in a king and no a king und the Custom of the country, sowie Ben Jonson[6]) (Every man in his humour) die Figur des Braggart, sogar mit Berufung auf den Stammvater Plautus, allerdings mehr oder weniger mit Beibehaltung der typischen Färbung des plautinischen Charakters auf die Bühne.[7])

Eine neue Gestalt des Miles (nach dem Thraso) schuf L. Holberg in seinem Jacob von Tyboe; in Deutschland kam noch ein Enkel desselben in der Preziosa (1811) des Pius Alexander Wolff (1784—1828) im Schlossvogt Pedro:

Ich beschützte die Bagage,
Stets den Feind dicht hinter mir.
Mit dem einen Beine lief ich,
Mit dem andern wehrt' ich mich.

(III, 2) und seinen Heldenthaten „auf der grossen Retirade".

Übrigens auch in anderen Formen trat die Gestalt des grosssprecherischen Soldaten auf. Fäneste ist nichts anderes. „Der

---

[1]) Ward. I, 140. Ralph Royster Doyster, the work of an English scholar and schoolmaster, is descended directly from the Miles gloriosus of Plautus.

[2]) Ebenda. I, 154. Sir Tophas in „Endimion" has far more assuredly a prototype in the Miles gloriosus of Plautus, than Falstaff has one in Sir Tophas.

[3]) Vgl. Klein. IV, 571. Der Ruffo in Bernardo Accoltis Virginia ist ein Parolles.

[4]) Ward. I, 553. Ancient Pistol is a mere modification of the regular italian (and new comedy) type of the Thraso; in Falstaff the military element is only incidental; the conception of Bobadill has been well defined as „the coward assuming the dignity of calm courage". (Vgl. T. Davies, Dramatic Miscellanies, II, 54, where it is remarked, that from Bobadill Congreve formed his Captain Bluffe in the old Batchelor.) — Klein, IV, 741, bemerkt: Taddeo Scaliscenti in der Strega des Ant. Francesco Grazzini sei ein Pistol. „Er könnte gar wohl zu einigen Pinselstrichen des Fähnrich Pistol gesessen haben."

[5]) S. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, herausgegeben durch Karl Elze. (Weimar 1878.) „Der Miles gloriosus bei Shakespeare" von J. Thümmel. — Vorträge über Shakespeare-Charaktere von Jul. Thümmel. (Halle, Niemeyer 1881.) S. 257—276. „Der Miles gloriosus bei Shakespeare."

[6]) Ward. I, 553. The immortal Bobadill a military braggart of quite peculiar species, wholly distinct e. g. from Falstaff or from ancient Pistol.

[7]) Thümmel a. a. O. S. 262.

Baron von Fäneste (φαίνεσθαι) [des Th. A. d'Aubigné][1]) ist einer jener widrigen, geldbedürftigen schmarotzenden Junker, wie sie nach den Religionskriegen so häufig zu sehen waren. Feig und doch prahlerisch erinnern sie an den ‚Capitan' der italienischen Stegreifkomödie. Ihr Hauptgedanke ist zu renommieren; sie wollen gross thun, vornehm erscheinen, für tapfer gelten. Der Schein ist ihnen alles; daher der Name des Barons."[2])

Einige Stücke, vor allem die Andria des Terenz und die Menächmi des Plautus,[3]) sind wahre Fundgruben für die späteren Dichter geworden. Shakespeare freilich hat die Menächmi wieder zur höchsten Vollendung gebracht.

Vielfach freilich waren die Umgestaltungen, die je nach den Zeitanschauungen mit diesen antiken Komödien vorgenommen werden mussten. Hegendorf ahmte (1520) in seiner comedia nova die Hecyra nach;[4]) der Landgraf Moritz von Hessen, der 1592 zur Regierung kam und in Kassel so viel für die Kunst wirkte, schrieb eine „Anglia" „als Nachahmung der Andria des Terenz, worin er seiner Vorliebe für England Ausdruck geben wollte";[5]) B. Varchi (1502—1565) hatte in seiner Suocera die Hecyra,[6]) als Vorbild zugleich auch mit dem Versuche, „dem Lustspiele einen anständigeren Inhalt zu geben;" Beolco Ruzzante machte aus der Asinaria seine Vaccaria;[7]) „aus der Kurtisanne hat er die reizende Fiorinitta gemacht."[8])

Einschneidendere Änderungen machten besonders einzelne Stücke nötig. So hat der Eunuch des Terenz viel zu denken gemacht, das Stück war wohl vorzüglich, allein die Persönlichkeit passte nicht. Schon einfache Übersetzer glaubten Än-

---

[1]) Les aventures du Baron de Faeneste par Théodore Agrippa d'Aubigné. Nouvelle édition revue et annotée par M. Prosper Mérimée. Paris (P. Jannet 1855). Bibliothèque Elzévirienne.

[2]) Lotheissen. I, 130.

[3]) Riccoboni. II, 252. Les Ménechmes de Plaute en tout tems ont suffi aux poètes comiques modernes pour leur donner matière suffisante pour en faire une comédie parfaite et remplie. L'Andrienne de Térence de même n'a pas eu besoin qu'on lui ajoutât des scènes étant assez complète dans son original pour une action de théâtre.

[4]) Francke a. a. O. S. 123.

[5]) Deutsche Dichter des sechszehnten Jahrhunderts. Herausgegeben von K. Gödeke u. Julius Tittmann. Vierzehnter Band. (Lpz. 1868.) S. XIV. — Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel. Bearbeitet vom verstorbenen Hof-Theater-Sekretär W. Lynker. Herausgegeben von Dr. Th. Köhler. Kassel (Th. Kay) 1865. S. 248.

[6]) La suocera. Comedia di Benedetto Varchi, in Fiorenza appresso Bartolomeo Sermartelli 1569.

[7]) Prölss. I, 2. S. 113.

[8]) Ebenda. S. 221.

derungen treffen zu müssen;[1]) um so mehr freie Bearbeiter. Im Ottoneum zu Kassel wurde er z. B. als Cassandra gespielt.[2])

Der Holländer Brederoo konnte nicht Lateinisch; man empfahl ihm Terenz, und aus sehr mittelmässigen französischen Übersetzungen des alten Dichters gewann er die nötige Kenntnis desselben, um den Eunuchus umzuarbeiten.[3]) Die Person beizubehalten ging nicht an; so wählte er eine „mooris", eine Negerin. So gefiel das Stück recht wohl und wurde noch nach achtzig Jahren aufgeführt.[4])

In gleicher Weise machte Catarino Dolce aus dem Eunuchen ein Lustspiel „La Mora", das im Jahre 1643 in Köln erschien.[5])

Ähnlich manipulierten Brueys (1640—1723) und Palaprat (1650—1721). Sie machten aus dem Eunuchen einen Stummen in ihrem Lustspiel „Le Muet" (comédie en prose en cinq actes).[6])

Im Jahre 1703 versuchte Baron die Andria der französischen Bühne entsprechend umzudichten in seiner „l'Andrienne", comédie en vers en cinq actes.[7])

Hinter dem Titel der im Jahre 1777 erschienenen Komödie[8]) „Die Engländer in Berlin" würde kaum jemand „eine moderne Übersetzung der Andria des Terenz" vermuten.[9])

Selbst die Eigentümlichkeit des Poenulus, in welchem Plautus in punischer Sprache reden lässt, soll andere Schrift-

---

[1]) Z. B. La Fontaine. S. bei Colman a. a. O. S. 105. „There is extant in the works of the celebrated Fontaine a comedy entitled l'Eunuque being like Baron's Andria, founded on Terence with such alterations as the modern Poet thought adviseable in his age and country."

[2]) Lynker a. a. O. S. 248.

[3]) Jonckbloet. II, 129.

[4]) S. Commelin, Beschrijving der stad van Amsterdam. II. Teil. S. 863.

[5]) Nach Allacci. S. 220 in Colonia per Pietro Heningio, in 8°.

[6]) Vgl. die lange Abhandlung bei Parfaict. XIII. Bd. S. 247. Die erste Aufführung war am 12. Juni 1691.

[7]) Parfaict. XIV, S. 312. „Il falloit assujetir Térence à nos mœurs, & aux bienséances de notre théâtre, & en même temps conserver son génie, son caractère, & ses beautés inimitables. C'est ce que l'auteur a osé faire avec autant de bonheur que d'habileté: & l'on peut dire que cet ouvrage seroit parfait dans son genre, si M. Baron avait pu aussi bien imiter l'élégance du stile de son original."

[8]) Berlin, bei Arnold Wewer (in 8°).

[9]) S. das Theater-Journal für Deutschland vom Jahre 1777. (Gotha, bey Carl Wilhelm Ettinger). Zweytes Stück. (S. 160, VIII.) „Moderne Übersetzung heisst hier das, was die Herausgeber des Hamburgischen Theaters verdeutscht nennen. Noch nie ist uns ein Stück vorgekommen, wo diese Modernisierung, diese Umschaffung ausländischer Sitten und fremden Sprachgenius in vaterländische, so glücklich und doch dem Original so treu bewerkstelligt worden wäre u. s. w."

steller veranlasst haben, in fremden Idiomen sprechende Personen auftreten zu lassen. Von Angelo Beolco Ruzzante vermutet dies Riccoboni;[1]) Giovammaria Cecchi aber beruft sich in seinem Prologe zu seinem Lustspiele „I Rivali“[2]) wegen seines Spanisch sprechenden Soldaten Ignico ausdrücklich auf Plautus.[3])

Auch gegen diese Sitte führt Grazzini im Prolog zu seiner Komödie „La Spiritata“ (S. 55) Klage, indem er von ihr rühmend hervorhebt: „Ne ci si udiranno nè Tedeschi, nè Spagniuoli, nè Franciosi cinguettare in lingua Pappagallesca, odiosa, e da uoi non intesa.“

Plautus und seine Lebensverhältnisse sind selber Gegenstand dramatischer Behandlung geworden. Nepomucène Louis Lemercier hat in seinem Lustspiel „Plaute ou la comédie latine“,[4]) auf dem Epidicus aufbauend, ein Stück aus dem Leben des Plautus zu geben versucht (1808); Pietro Chiari (1700—1788), bekannt als Egerindo Criptonide, Pastor Arcade della Colonia Parmense, schrieb (1755) einen Marco Accio Plauto, (1754) Il Terenzio.[5]) In neuerer Zeit (1876) hat in ungleich genialerer Weise[6]) Pietro Cossa (geb. 29. Januar 1834;

---

[1]) I, 51. Je crois que Ruzante (cc. 1530) a pris de Plaute l'idée de mettre ses différents dialectes dans la comédie ... Plaute dans sa comédie du Poenulus introduit un Carthaginois qui parle sa langue et qui fait des jeux de mots avec la langue latine: ce qui devait produire un plaisant admirable. Ruzante en a fait autant, en mettant dans la bouche d'un de ses personnages la langue grecque vivante qui donne lieu à des jeux de mots avec l'italienne.“ — Auch Flögel a. a. O. IV, 142. „Es ist sehr wahrscheinlich, wie Riccoboni glaubt, dass Ruzante die Idee zu dieser Erfindung („die verschiedenen italienischen Dialekte aufs Theater zu bringen“) aus dem Plautus genommen.“ S. dagegen Prölss. I, 2. 217.

[2]) S. 148 des ersten Bandes der Commedie di Giov. Cecchi, pubblicate da Gaetano Milanesi. (Firenze 1856.)

[3]) Eccetto uno Spagnuolo, il qual, per essere
Un bravazzon, non ha trovato, credomi
Chi gli dia lingua; ond' è la sua restatagli:
Forse per farvi ancor con essa ridere.
Nè è questo peccato; *poichè Plauto*
Fece questo medesimo nel Penolo.

[4]) Siehe unter Epidicus.

[5]) In den Commedie rappresentate ne' Teatri Grimani di Venezia, cominciando dall' anno 1749. D' Egerindo Criptonide Pastor Arcade della Colonia Parmense. (Venezia 1752, Angiolo Pasinelli.) Bd. 1. 2. 3 sind diese beiden Stücke nicht enthalten.

[6]) Levin Schücking schreibt hierüber (Allgemeine Zeitung 1877, No. 149 vom 29. Mai, S. 2256) in seinen Römischen Briefen X.: „Cossa hat sich in die Kultur- und Sittenzustände der Römerwelt in einer Weise hineingelebt, dass er in diesem „Plautus“ ein höchst frappantes dramatisches Gemälde derselben zu geben im stande war; dazu bedarf es nicht grosser psychologischer und gemütlicher Vertiefung, sondern nur der rasch und leicht arbeitenden Phantasie und der gründlichen Kennt-

gest. 31. August 1881) in seinem Lustspiele „Plauto ed il suo secolo“ die gleiche Idee verfolgt.

Ja selbst als komische Figur hat Plautus herhalten müssen. Westermayer erzählt im Leben J. Baldes[1]) gelegentlich einer Aufführung des regnum veterum poëtarum von einer Szene: „Plautus und Martial balgen sich, als die lustigen Personen des Stückes, in grobkörnigem Gassenlatein herum.“

---

nis der Zeit. Mit grossem Geschick ist der arme Plautus, der, ein Lustspielmanuskript in der Tasche und eine Schauspielertruppe um sich, aus seinem Umbrien in die ewige Stadt einzieht, um dort sein Glück zu machen — mit grossem Geschick ist er in Situationen gebracht, welche ihn mit den unvergänglichen Typen seiner Werke, dem Miles gloriosus, Grumio, dem Wucherer Balio, dem Davus, dem Ritter Cäcilius, dem Urbild des Amphitruo in Berührung bringen und uns diese in ihrer Urgestalt in Fleisch und Blut zeigen. Ein Philologe müsste seine Freude daran haben, und ein Lateinschüler könnte dadurch in drei Theaterstunden mehr als in zwanzig Schulstunden lernen.“

[1]) Georg Westermayer, Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke. München (Lindauer 1868). S. 34.

ZWEITER TEIL.

(Die plautinischen Lustspiele und ihre hervorragendsten Bearbeitungen.)

I. Amphitruo.

Unter den plautinischen Lustspielen ist der „Amphitruo“ nach mehr als einer Seite hin bemerkenswert. Die Komödie, welche sich stets unter den acht[1]) bekannten fand, ist die einzige dieses Dichters „mit mythologischem (komisch-wunderhaftem) Stoffe, der etwas ethisch Bedenkliches hat, aber mit formeller Meisterschaft und heiterster Laune behandelt ist“.[2]) „Bedenklich ist das frevle Spiel, welches mit der Tugend der treuen und edlen Alkmene getrieben wird.“[3])

Der (übrigens unechte) Prolog[4]) deutet die Eigenart des Stückes am besten an. Er bezeichnet es (*V.* 50—63) als „Tragikomödie“ wegen der Mischung göttlicher und menschlicher Charaktere:

50. Nunc quam rem oratum huc ueni, primum proloquar:
Post argumentum huius eloquar tragoediae.
Quid contraxistis frontem? quia tragoediam
Dixi futuram hanc?.... si uoltis, *faciam ego ex tragoedia*
55. *Comoedia* ut sit omnibus isdem uersibus.
Vtrum sit an non uoltis? set ego stultior,
Quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem:
Teneo quid animi uostri super hac re siet.
Faciam ut commixta sit haec tragicomoedia:
60. *Nam me perpetuo facere ut sit comoe tia,*
Reges quo ueniant et di, non par arbitror.[5])
Quid igitur? quoniam hic seruos quoque partis habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, *tragicomoedia.*[6])

---

[1]) Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Captivi, Curculio, Casina, Cistellaria, Epidicus. (Vgl. S. 18.)

[2]) W. S. Teuffels Geschichte der römischen Litteratur. Vierte Auflage bearbeitet von Ludwig Schwabe. Lpz., Teubner 1882. p. 147.

[3]) Teuffel, l. c. p. 147. — S. dagegen Grundriss der römischen Litteratur von G. Bernhardy. Fünfte Bearbeitung. (Braunschweig, Schwetschke u. Sohn) 1872. S. 455 „die stark gezerrte Posse Amphitruo“.

[4]) Vgl. F Martius, Quaestiones Plautinae. De captivorum, Amphitruonis, Poenuli, Rudentis prologis. Berol. 1879.

[5]) Dasselbe berührt Lope de Vega, s. Lessings Hamb. Dram. 69. Stück.

[6]) Nach T. Macci Plauti Amphitruo. Ex recognitione Alfredi Fleckeiseni. Lipsiae (Teubner) 1879. — Spezialausgaben F. Ast (Landshut 1818); Th. Verwaijen (Utrecht 1827); F. Lindemann (Lips. 1834); F. W. Holtze (Lips. 1846).

Auch Lessing (Hamb. Dram. 55. Stück) handelt davon, indem er Voltaires Erklärung der Tragikomödie abweist.

Der Stoff ist gewiss der neuen Komödie entnommen.[1]) Es ist ein dem Altertume geläufiger Vorwurf, dessen Bearbeitung mehreren alten Dichtern (Archippos, Epicharmos) zugeschrieben wurde; auch plastische Darstellungen aus der Amphitruosage fehlen nicht;[2]) indessen ist es kein Stück der alten attischen Komödie, ebensowenig des Archippos oder des Rhinthon, wie Binder (Übers. S. 5) sagt.[3])

Der Text des plautinischen Amphitruo ist verstümmelt auf uns gekommen.[4]) Nach der zweiten Szene des vierten Aktes (*V.* 1043) findet sich eine ziemlich bedeutende, durch das Fehlen einer Blätterlage verursachte Lücke, die etwa vier Szenen von ungefähr dreihundert Versen vermissen lässt. Als das Stück im fünfzehnten Jahrhundert zu Rom und Florenz gespielt wurde,[5]) versuchte Hermolaus Barbarus, der Kardinal von Aquileja, (1464—1493) ein Freund des Angelo Poliziano, der aus einem altedlen venetianischen Geschlecht stammte, die fehlenden Szenen zu ergänzen. Diese Nachdichtung ist nach Form und Inhalt nichts weniger als gelungen zu nennen; Barbarus thut, als ob er den Versuch selbst[6]) für nicht vorzüglich halte.

---

[1]) S. Frd. Schultz, Plautus in seinem Verhältnisse zur mittleren und neueren griechischen Komödie. Neustadt in Pr. 1866. — Ritschl, Parerga, p. 271.

[2]) Winckelmann, Gesch. d. K. S. 187. W. A. — Vgl. auch Annali dell' Istituto 1872. — 5—18. (Engelmann) in abweichender Auffassung. — D'Hancarville, Antiq. Etrusc. IV. pl. CV. — Winckelmann, Monum. ined. n. 190. — C. O. Müller, Denkmäler der alten Kunst. II, 19. — Wieseler, Theatergebäude u. Denkmäler des Bühnenwesens. IX, 11. — Heydemann in Arch. Zeit. n. F. I, 34. — A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Leipzig (Oldenbourg) 1884. S. 48, und Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie von W. H. Roscher. Lpz. (Teubner) 1884.

[3]) Vgl. J. Vahlen, Rhein. Museum. XVI. S. 472, wo vermutet wird, dass vielmehr Atellanen mit mythologischem Stoffe Rhinthonicae seien, possenhafte Travestierungen mythisch-tragischer Gegenstände. — Die Rhinthonicae sind so genannt von dem Phlyakographen Rhinthon aus Tarent, der tragische Stoffe lächerlich machte (*τὰ τραγικὰ μεταρρυθμίζων εἰς γελοῖον*), auch *ἱλαροτραγῳδία* oder *ἰταλική*, wogegen Amphitruo *κωμῳδοτραγῳδία*. (Teuffel, l. c. pag. 30.) — Ladewig, Über den Kanon des Volcacius Sedigitus, Neustrelitz 1842. S. 23 ff. — S. W. Teuffel, Studien und Charakteristiken zur griech. und röm., sowie zur deutschen Litteraturgeschichte. Lpz. (Teubner) 1871. S. 255. — Bernhardy, l. c. pag. 462.

[4]) Em. Hoffmann, De Plauti Amphitruonis exemplari et fragmentis. Vrat. 1848.

[5]) Oeuvres complètes de Molière. Nouvelle édition etc. par M. Louis Moland. (Garnier Frères 1864.) Der fünfte Band der chefs-d'œuvre de la littérature française. Notice préliminaire, pag. 7.

[6]) Vgl. Politian, Epistol. XII, 25.

Diese bei Plautus fehlenden Szenen haben der Phantasie nachfolgender Bearbeiter freien Spielraum gelassen.

Der Inhalt des plautinischen Amphitruo, der zu so manchem Anstoss Veranlassung wurde,[1]) fällt in einigen Stücken mit jenem der Menaechmi zusammen, nur ist in letzterer Komödie der freie Zufall das herrschende Element, während der Amphitruo eine Wunderkomödie, eine göttliche Intrigue ist. Wohl liegt im Amphitruo eine beabsichtigte Geisselung des Juppiterglaubens.[2]) Es ist nicht mehr die Naivetät des Dichters und seines Zeitalters, noch ist es ein erhabenes Bild, das Mercurius von dem Vater der Götter und Menschen (in den angefochtenen *V.* 26—31) entwirft:

„Etenim ille, quoius huc iussu uenio, Iuppiter
Non minus quam uostrum quiuis formidat malum:
Humana matre natus, humano patre,
Mirari non est aequom, *sibi si praetimet.*
Atque ego quoque etiam, qui Iouis sum filius,
Contagione mei patris metuo malum."

oder, wenn er ihn (*V.* 138) als Ausfluss seiner Allmacht stehlen lässt:

Ea dona, quae illic Amphitruoni sunt data,
Apstulimus: *facile meus pater quod uolt facit.*

Die Fabel an sich ist nicht gerade sehr viel wert, vor allem ist sie gewiss alles eher, als poetisch; dennoch aber zeichnet sich die Gesamtarbeit durch Feinheit des Dialogs und eine wohlgefeilte Diktion aus. Ganz besonders sind die Situationen einzelner Szenen von hochkomischer Wirkung.[3])

Wir haben nun den Gang der Handlung und die Gestalten des plautinischen Lustspiels näher zu verfolgen, um zu ersehen, was die zahlreichen späteren Bearbeiter ihrer Quelle verdanken.

---

[1]) So findet Rapp (Span. Theat. I, 17) „El diablo predicador" des Belmonte lasse sich „in der Frivolität etwa dem Amphitruo an die Seite stellen".

[2]) J. Naudet (Théâtre de Plaute, traduction nouvelle. Paris [Panckoucke] 1845) urteilt hierüber (I, 24): L'Amphitryon de Plaute est un des plus insignes exemple des inconséquences de l'esprit humain. C'est peut-être au sortir du Capitole, où ils venaient d'adresser au très Bon et très Grand des actions de grâce ou des supplications que les Romains allaient applaudir les histrions qui bafouaient Jupiter avec son fils sur le proscenium; contradiction d'autant plus étrange, que les jeux scéniques ne se donnaient qu'aux fêtes solennelles, et que toutes ces fêtes étaient religieuses.

[3]) F. Osann, Über den Amphitruo des Plautus (Rhein. Museum von Welcker und Näke. II, S. 305—335). — Welcker, Griech. Trag. S. 1478—1481. — R. Steinhoff, Prologomena zu Plautus' Amphitruo. Jahresbericht über das herzogl. Gymnasium zu Blankenburg. Halberstadt 1879. — H. Köstlin, Phil. 36, 358.

Mercurius tritt auf und giebt im Prolog (*V.* 1—153) den Inhalt der Komödie. Amphitruo, der Gatte der Alcumena und Feldherr der Thebäer, ist abwesend im Kriege mit den Teleboern. Juppiter, der von Liebe zur schönen Alcumena entbrannt ist, benutzt diesen Umstand zur Befriedigung seiner Leidenschaft. Er nimmt die Gestalt des fernen Amphitruo an, sowie Mercurius in jener des Sklaven Sosia auftritt, und täuscht auf diese Weise Alcumena.

Mit dem ersten Akte erscheint Sosia. Amphitruo hat ihn vorausgesandt, um seiner Gattin Alcumena seine siegreiche Rückkehr anzukündigen. Mercurius, in der Gestalt des Sosia, bewacht bereits das Haus, in welchem sich Juppiter in einer eigens verlängerten Nacht Alcumenas freut. Mercurius tritt dem Sklaven entgegen, verwehrt ihm den Eintritt in Amphitruos Haus, jagt ihn mit Schimpfen und Schlägen von dannen und macht ihn vollständig verwirrt, da Sosia in dem Fremdling unleugbar sein Ebenbild erblickt. — Juppiter tritt mit Alcumena auf; er nimmt mit dem Grauen des Tages zärtlichen Abschied von ihr; er habe sich, sagt er, nur vom Lager zu ihr hergestohlen; niemand dürfe seine Abwesenheit wahrnehmen. Scheidend schenkt er ihr die Trinkschale des Königs Pterelas, die er nach dessen Besiegung als Lohn seiner Tapferkeit erhalten hatte. Es wird Tag, und zwar ein viel kürzerer, auf dass die lange Nacht ausgeglichen werde. (*V.* 550.)

Am Beginne des zweiten Aktes erzählt Sosia seinem Herrn Amphitruo, was ihm begegnet sei. Ein anderer Sosia, sein treuestes Ebenbild, habe ihn geprügelt und nicht in das Haus eingelassen. (*V.* 632.) Indessen Amphitruo den Bericht nicht verstehen kann, naht Alcumena, in einem sehr hübschen Monologe die wiederholte Trennung von ihrem teuern Gatten beklagend, doch aber des Ruhmes seines Heldensinnes sich freuend. Plötzlich erblickt sie Amphitruo vor sich. Da sie seine Fragen nicht verstehen, vielmehr ihm nur versichern kann, dass er diese Nacht bei ihr gewesen und soeben erst geschieden sei, kömmt es zu einer aufgeregten Szene, in welcher Amphitruo seiner Gemahlin schwere Vorwürfe macht. Diese zeigt ihm den Becher des Pterelas, den nun Amphitruo vergeblich in seinem Etuis sucht, da ihn Mercurius gestohlen hat. In höchstem Unmute verlässt Amphitruo Alcumena, um ihr durch das Zeugnis ihres Verwandten Naucrates zu beweisen, dass er diese Nacht bei ihm verbrachte. (*V.* 860.)

Der dritte Akt führt Juppiter ein, bedacht, Alcumena keinen Schaden zuzufügen; denn (*V.* 871):

> Nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,
> Si id innocenti (inmerito damnosum) expetat,

eine Gerechtigkeitspflicht, der schon früher (*V.* 492) Mercurius mit den Worten Ausdruck verlieh:

nemo id probro
Profecto ducet Alcumenae: *nam deum*
Non par uidetur facere, delictum suum
Suamque ut culpam expetere in mortalem sinat.

Juppiter besänftigt, als Amphitruo die schmollende Alcumena, indem er ihr förmlich Abbitte für seine früheren Reden leistet, worauf sie sich versöhnen. Sosia, der dazu kömmt, sieht mit Freude und Staunen diesen Friedensschluss (*V.* 957):

Iam pax est (facta) uos inter duos?
Nam quia uos tranquillos uideo, gaudeo et volup est mihi.

Er geht mit ihnen ins Haus. Mercurius aber, als Sosia, bleibt wieder als Wache vor demselben. Vergeblich hat mittlerweile Amphitruo überall nach Naucrates gesucht; er will in seine Wohnung, um Weiteres von Alcumena zu erfahren, Mercurius aber zieht ihn, auf dem Dache stehend, auf. (*V.* 1034.) Hier ist die Lücke.

In dem Fragmente des vierten Aktes hören wir von Blepharo, dass Alcumena eben entbunden werde. Erregt, mit allen Drohungen, will Amphitruo ins Haus dringen; ein Donnerschlag erfolgt; er stürzt zusammen. (*V.* 1052.)

Beim Beginne des fünften Aktes findet die Amme Bromia ihren Herrn, Amphitruo, am Boden liegend; „sepultust quasi sit mortuos." (*V.* 1074.) Sie berichtet ihm, der langsam zum Leben erwacht, von Alcumenas schmerzloser Entbindung, und dass sie zwei Knaben zur Welt gebracht habe, deren einer ein ihn bedrohendes Schlangenpaar getötet habe. Juppiter sei der Vater des einen Knaben, worauf sich Amphitruo mit den Worten tröstet (*V.* 1124):

Pol me hau paenitet,
Si licet boni dimidium mihi diuidere cum Ioue.

Zur Bestätigung des Gesagten erscheint noch Juppiter selbst. Alcumena ist schuldlos und rein; denn (*V.* 1142):

Mea ui subactast facere.

Auch Amphitruo ist befriedigt; denn begrüsste er schon bei der ersten Kunde die Geburt der Zwillinge als günstiges Zeichen (*V.* 1089), so ist er mit Juppiters Versicherung, dass der eine der beiden wirklich sein Sohn sei (*V.* 1135—1140), und dass der andere ihm Ruhm und Ehre bringen werde, völlig beruhigt; und das Stück schliesst mit einer Aufforderung an die Zuschauer, Juppiter zuliebe zu klatschen (*V.* 1145):

Spectatores, nunc *Iouis summi causa* clare plaudite!

Die Handlung des Stückes ist gewiss keine ganz befriedigende,[1]) indem der „deux ex machina“ dieselbe gewaltsam löst. Andrerseits lässt sich nicht leugnen, dass selbst ein mythologisch so bedeutsamer Vorgang, wie die Zeugung des Herkules, nicht wichtig genug erscheint, um ihm die glückliche Ehe zweier liebender Gatten so gewaltsam aufzuopfern. Mehrfach hat man daraus auf die niedrige Anschauung jener Zeit vom Weibe geschlossen.[2])

Die Feinheit jedoch, welche im Dialoge herrscht, und die herrliche Komik, vor allem die überraschende Ähnlichkeit der beiden Amphitruo und Sosia, auf welche in der Komödie wiederholt hingewiesen wird,[3]) und welche dem Zuschauer nur durch die Flügelchen (pinulae) des Mercurius und das goldene Hutband (torulus aureus) des Juppiter etwas aufgeklärt wird,[4]) muss des

---

[1]) Vgl. indessen, wie Mercurius der abgedroschenen Motive spottet, wie sie im Trinummus und in der Mostellaria gebraucht sind (*V.* 986):

Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
Populo, ni decedat mihi, quam seruolo in comoediis?
Ille nauem saluam nuntiat aut irati aduentum senis.

[2]) Vgl. Benoist, De personis muliebribus apud Plautum. Mars. 1862, und auch den Vorwurf, dass das Weib den Schwur nicht achte (*V.* 836):

Mulier es, audacter iuras,

den in ähnlicher Weise im „Miles gloriosus“ Sceledrus der Philocomasium macht (*V.* 456):

„*Muliebri* fecit fide.“

[3]) *V.* 120. Nam meus pater nunc intus eccum Iuppiter
In Amphitruonis uortit sese imaginem,
Omnesque eum esse censent serui qui uident.

V. 441. Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
Quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi): *nimis similist mei.*
Itidem habet petasum ac uestitum: *tam consimilist atque ego.*
Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum, uel labra,
Malae, mentum, barba, collus: totus. quid uerbis opust?
Si tergum cicatricosum, *nihil hoc similist similius.*

V. 457. Nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet.

V. 600. Tum formam una apstulit cum nomine.
Neque lac lacti magis est simile quam ille ego similis est mei.

[4]) *V.* 142. Nunc internosse ut nos possitis facilius,
Ego has habeo usque hic *in petaso pinulas*:
Tum *meo patri autem torulus inerit aureus*
Sub petaso: id Amphitruoni signum non erit.
Ea signa nemo horunce familiarium
Videre poterit, uerum uos uidebitis.

Siehe hierüber R. Steinhoff. II, 7, Note 22.

Erfolges auf der Bühne sicher sein. Sie führt zu so trefflich ausgebeuteten Situationen, dass man gerne auf einige Zeit vergisst, wie arg bedenklich vom moralischen Standpunkte aus dieses Quiproquo ist.

Der Vergleich der Arbeiten der Nachfolger nötigt uns, die Hauptzüge der Charaktere des plautinischen Stückes in Kürze zu betrachten. Sie sind insgesamt scharf ausgeprägt.

Juppiter, der „Amphitruo“ subditiuos“ (*V.* 497), ist nach den Darstellungen seines eigenen Sohnes ohne sittlichen Halt in seinen Anschauungen (*V.* 104):

> Nam ego uos nouisse credo iam ut sit meus pater,
> Quam liber harum rerum et multarum siet
> Quantusque amator, si ei quid conplacitumst semel.

Seine Gottheit giebt ihm zu allem, auch zum Diebstahl, wie wir sahen, volle Macht. Er ist ein abscheulicher Lügner (*V.* 506):

> Nimis hic scitust sucophanta, qui quidem sit meus pater.

In seiner Lüsternheit teilt er des Sklaven Sosia Ansicht (*V.* 287):

> Vbi sunt isti scortatores, qui soli inuiti cubant?
> Haec nox scitast exercendo scorto conducto male,

worauf Mercurius sagt:

> Meus pater nunc pro huius uerbis recte et sapienter facit,
> Qui conplexus cum Alcumena cubat amans, animo opsequens.

Noch klingt uns, wenn er sich in der letzten Szene pathetisch als den Gott Juppiter zeigt (Iuppiter supremus, *V.* 1127; quom sum Iuppiter, *V.* 1134; ego in caelum migro, *V.* 1142), sein Monolog vom dritten Akte, „qui interdum fio Iuppiter, quando libet“ (*V.* 864), nicht ohne arge Beeinträchtigung seiner Göttlichkeit im Ohre.

Auf derselben Stufe steht Mercurius, der sich schon im Prologe als den Gott nicht gerade des schönsten Handels und ehrlichsten Gewinnes und als Helfer „in omnibus rebus“ einführt. Er hat mit der Sklavengestalt den niedrigen Sklavensinn angenommen (*V.* 266):

> Et enimuero quoniam formam huius cepi in me et statum,
> *Decet et facta moresque huius habere me similis item.*
> Itaque me *malum esse oportet, callidum, astutum ad modum*
> Atque hunc telo suo sibi, *malitia*, his a foribus pellere.

Gegen diese beiden Göttergestalten heben sich Amphitruo und Alcumena durch besondere Reinheit des Charakters ab. Amphitruo („der unermüdliche Kriegsmann“) ist kühn und tapfer als Feldherr (*V.* 191):

Id ui et uirtute militum uictum atque expugnatum oppidumst,
Imperio atque auspicio mei eri *Amphitruonis maxume,*
Qui praeda agroque adoreaque adfecit popularis suos
Regique Thebano Creoni regnum stabiliuit suum.

Milde gegen seinen Sklaven, will er ihn nicht mit Arbeit überlasten (*V.* 674):

Alium ego isti rei adlegabo: ne time!

Wahrheitsliebe ist ein Grundzug seines Charakters (*V.* 687):

„Quia uera didici dicere",

und so bringt er seiner Gattin, von der er überzeugt ist, dass Theben kein besseres Weib hat, aufrichtige Liebe und Verehrung entgegen. (*V.* 676):

Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,
Quam omnium Thebis uir unam esse optumam diiudicat,
Quamque adeo ciues Thebani uero rumificant probam.

Gewiss ein Gegenstück zu Juppiter!

Die verführte Alcumena („die Starke") ist nicht minder mit allen guten Zügen ausgestattet. Diese „uxor usuraria" Juppiters (*V.* 498) ist eine vortreffliche Hausfrau, die sich der „res communis" ernstlich annimmt (*V.* 499) und voll Liebe zu ihrem Gatten ist. (*V.* 640):

Sola hic mi nunc uideor, quia ille hinc abest, quem ego amo praeter omnis.
Plus aegri ex abitu (mei) uiri quam ex aduentu uoluptatis cepi.

Sie ist auch voll Teilnahme an seinem Ruhme, und dies ist ihr einziger Trost gegenüber der Trennung von ihrem Gemahle; ein Trost, den sie in jenem herrlichen Monologe des zweiten Aktes, den alle Nachahmer von Geschmack sich angeeignet haben, in so zarter Form zum Ausdruck bringt (*V.* 642):

Set hoc me beat saltem, quoniam (ille) uicit
Perduellis et domum laudis conpos reuenit

und so weiter.

Sie ist sittsam (proba *V.* 678), keusch und treu, wie ihr Schwur (*V.* 831) bezeugt:

Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
Iunonem, quam te uereri et metuerest par maxume,
Vt mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore
Contigit, quo me inpudicam faceret.

und darin sucht sie ihre einzige Ehre. (*V.* 839):[1])

[1]) Vgl. Sulzer, Theorie etc. III, 702[a].

Non ego illam mihi dotem esse duco, quae dos dicitur,
Set pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,
Deum metum et parentum amorem et cognatum concordiam,
Tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis.

Beleidigt in ihrer weiblichen Ehre, keiner Schuld sich bewusst (*V.* 885: „Quae neque sunt facta neque ego in me admisi, arguit"), will sie Amphitruos Haus verlassen. Als ein Muster weiblicher Denkart tritt sie mit dem ganzen Selbstbewusstsein der Unschuld auf, da Juppiter sie versöhnen will (*V.* 925).

ALC. Ego istaec feci uerba uirtute inrita.
Nunc quando factis sum inpudicis apstinens,
Ab inpudicis dictis auorti uolo.
Valeas, tibi habeas res tuas, reddas meas.
Iuben mihi comites?
IV. Sanan' es?
ALC. Si non iubes,
Sinito: *Pudicitiam egomet comitem duxero.*

u. s. w. in einer meisterhaften Szene.

Noch bleibt uns die Figur des Sosia — für die Nachfolger eine der verwertbarsten.

Sosia ist das Muster eines Sklaven, wie ihn *V.* 266—269 schildert. Köstlich ist sein Auftreten. Er räsonniert über das Sklavendasein und die Befehle des Herrn, der nicht ahnt, was ihr Vollzug alles erheischt. (Vgl. *V.* 172):

Non reputat quid laborist.

Als echte Bedientenseele formt er sein Gesicht nach dem seines Herrn (*V.* 959):

Atque ita seruom par uidetur frugi esse instituere:
Proinde eri ut sint, ipse item sit: uoltum e uoltu conparet:
Tristis sit, si eri sint tristes, hilarus sit, si gaudeant.

Feige, wie kein zweiter, schneidet er dennoch gewaltig auf (*V.* 199):

Nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume.
Verum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.

Mercurius meint (*V.* 293):

Nullust hoc meticulosus aeque.

Beim Anblicke des Gegners weiss er nur den Schreckensruf auszustossen: „Perii, dentes pruriunt!" So wird Sosia zu einer höchst wirksamen komischen Figur, und die Szene, wo er zum erstenmale mit Mercurius zusammentrifft, sowie die zweite Szene des zweiten Aktes sind wahre Kabinetsstücke.

Das also ist das Vorbild der kommenden Bearbeitungen des

Amphitruo,[1]) einer ziemlich weitverbreiteten Sage des Altertums,[2]) die nach der Anschauung einzelner Forscher[3]) in verschiedenen Erzählungen des Mittelalters wieder spielt.

Ed. Duméril glaubt[4]) zwar, gestützt auf eine Stelle im „Carmen paschale" des (Caelius?) Sedulius,[5]) eines christlichen Dichters aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts, der sich stark über die profane, heidnische Bühne beschwert und dabei von „Ridiculove Geta" spricht, dass es schon seit dem fünften Jahrhundert lateinische Bearbeitungen des plautinischen Amphitruo gab, wie uns eine solche in dem Amphitryon (oder besser dem Geta und Byrrhia) des Vitalis Blesensis[6]) (Vital de Blois) aus dem zwölften Jahrhundert vorliegt. Richtig indessen hat A. Chassang[7]) die Unhaltbarkeit dieser Ansicht aus dem Umstande nachgewiesen, dass Geta einer der gewöhnlichsten Sklavennamen war. Der genannte Vital de Blois nun ist einer der hervorragendsten Klassizisten jener Zeit, in welcher man viel nach klassischen Mustern, und besonders nach Plautus, arbeitete.[8])

Der lateinische Text „Geta",[9]) dessen auch Jeremias von Padua am Ende des dreizehnten Jahrhunderts in seinem „Epitoma

---

[1]) Über Neubearbeitungen des Amphitruo handelt: Nyere Digteres Bearbeidelser af Plautus „Amphitruo" af Emil Gigas auf S. 113—140 von Det philologisk-historiske Samfunds Mindeskrift i anledning af dets femogtyveaarige virksomhed 1854—1879. Udgivet med Understöttelse fra Carlsberg-Fondet. Kjöbenhavn. Forlagt af Rudolph Klein 1879. — Gigas kennt: Collenuccio, Villalobos, Perez de Oliva, Dolce (il marito), Camões, Rotrou, Molière, Dryden, José da Silva, Kleist, Falk. — Von einem im Winter 1878/79 im Breslauer wissenschaftlichen Vereine gehaltenen Vortrag über die modernen Bearbeitungen des Amphitruo von Dr. A. Winter berichtet R. Steinhoff (Das Fortleben des Plautus auf der Bühne 1881). S. 1. Anm. 3.

[2]) Moland, l. c. pag. 3.

[3]) Ebenda. pag. 8. 9.

[4]) Ed. Duméril, Orig. lat. du théâtre moderne, pag. 15.

[5]) Ausgaben von Chr. Cellarius (Halle 1704. 1739), Gruner (1747), H. J. Arntzen (Leovard. 1761), F. Arevalus (Rom. 1794). — Vgl. Teuffel, pag. 1122 ff. — Bernhardy, pag. 1000 ff.

[6]) Vital de Blois, auch Gallus oder Gallicus beigenannt, blühte gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts und ist in Blois geboren. Er war ein Zeitgenosse des Matthieu de Vendôme. Von seinem Leben weiss man nichts Näheres. Vgl. Histoire littéraire. XV. Bd. S. 428. 429. — Biographie universelle Paris 1816. — Fabric., Bibl. Lat. cura Ern. 1. 29.

[7]) A. Chassang, Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle, Paris (Durand 1852), pag. 7.

[8]) M. Magnin, Cours inédit. Conf. Journal de l'instruction publique vom 8. février 1835.

[9]) Vgl. Histoire littéraire de la France (1852). Band XXII. Seite 41—48. — Teuffel, S. 147. 1037. — Osann, l. c. pag. V—XVIII; auch J. L. Klein, Geschichte des Dramas. (Lpz. 1866. III. pag. 638.)

sapientiae" Erwähnung thut, ohne jedoch den Dichter zu nennen („auctor libelli, qui incipit: Grecorum studia"), und den auch Warton an der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford gesehen hatte, wurde im Jahre 1833 zum erstenmale von Angelo Mai (Classicorum auctorum e Vaticanis codicibus editorum etc. curante Angelo Maio. Romae 1828—1833, 10 voll. in 8°), in tomus V, p. XLVII, S. 463—478, herausgegeben und zwar ohne Namen des Verfassers.

Im Jahre 1836 teilte St. Endlicher (in seinem Catalogus codicum philologorum latinorum bibliothecae palatinae Vindobonensis, Vindobonae 1836 in 8°, S. 162) das in der Wiener Bibliothek befindliche Manuskript 277, n. 21, das er „Carmen de Amphitryone et Alcmena" betitelt, obwohl es in demselben „Incipit Geta, Explicit Geta" heisst, dem Matthieu de Vendôme zu (Auctorem esse Matthaeum Vindocinensem persuasum habeo). — Im gleichen Jahre gab Frd. Osann den Text nach einer Handschrift von Rom und zweien von Darmstadt heraus (Vitalis Blesensis Amphitryon et Aulularia Eclogae. Edidit Fridericus Osann. Darmstadii [Heil 1836], wobei er die Autorschaft des Amphitryon und des Querolus (Aulularia) richtig dem Vital de Blois zuteilte. Auch in zwei Manuskripten des vierzehnten Jahrhunderts (aus Neapel und Florenz) wird Vital als Autor genannt, nicht minder in einer Getahandschrift in Leyden (Catalogus librorum manuscriptorum, qui inde ab anno 1741 bibliothecae Lugduno-Batavae accesserunt. Descripsit Jacobus Geel. Lugd. Batav. 1852, S. 100), wo es heisst: Carmina Vitalis fer, fama, parentibus[1]) alis.

Den Text Osanns hat im Jahre 1838 Thomas Wright in Early Mysteries and other latin poems of the twelfth and thirteenth centuries (London 1838), S. 79—90, S. 127—133, abgedruckt. — Im Jahre 1840 erschien die Ausgabe von C. W. Müller im Lektionskatalog der Universität Bern (Carol. Guil. Mülleri Analectorum bernensium particula II: Vitalis Blesensis Geta comoedia. Bernae 1840 in 8°, 48 Seiten). In derselben sind drei Berner Handschriften mit jenen der Vaticana, von Paris, München[2]) und Darmstadt verglichen.

Einen nochmaligen Abdruck bieten S. 486—505 des IV. Bandes, 2 sér. (1848), von Anatole de Montaiglon, Bibliothèque de l'École des Chartes, receuil périodique paraissant tous les deux mois. Paris seit 1839.[3])

---

[1]) Wohl patentibus. Hist. litt. S. 947.

[2]) Cod. lat. Mon. 19463. Geta poëma, saec. XII. — Cod. lat. Mon. 19473. saec. XII. Fol. 29—37. Poëma de Amphitrione. — Cod. lat. Mon. 18910. Fol. 201—214. liber Geta, saec. XV.

[3]) Vgl. Bd. V, S. 425. — F. Bücheler, lat. Deklin.[2] 20.

Nur eine Abschrift von Vitals Geta, und zwar eine mangelhafte, ist der im „Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, hrsg. von Georg Heinrich Pertz (Hann. 1820—1852, X voll. in 8°)“, Bd. IX, S. 7, genannte Joh. Mussae Amphitruon, der auch schliesst:

Explicit hic Geta, deceptus ab Archade summo;
Vitalis Blesis explicit Amphitruon.

„Explicit liber Amphitruonis per me Johannem Martinum de Mussa in Bergolio,“ einer Vorstadt von Alessandria in Piemont.

Der Amphitryon des Vital de Blois verdankt allerdings nur die Hauptidee dem Lustspiele des Plautus.[1]) Es ist weniger der eheliche Eingriff Juppiters,[2]) Alkmene tritt ganz in den Hintergrund;[3]) Vitals Tendenz ist gegen die um sich greifende Scholastik gerichtet.[4])

Den Hauptinhalt giebt uns der Dichter in seiner Einleitung:

Graecorum studia nimiumque diuque secutus
Amphitryon aberat, et sibi Geta comes.
Intrat ad Alcmenam ficto Saturnius ore,
Cui comes Arcas erat. Credidit esse virum.
Geta redit tandem praemissus ab Amphitryone.
Arcadis ille dolis se putat esse nihil.
Se dolet esse nihil, et ab Arcade lusus abibat;
Visa refert domino; vir dolet; arma parat.
Laetus abit socio Pater Arcade; quaeritur illis
Moechus; abest; gaudent; lis cadit; ira tepet.

---

[1]) Chassang, l. c. pag. 23. Le Géta de Vital ne conserve de l'Amphitryon que l'idée générale. — Vgl. hierüber auch die Praefatio bei A. Mai.

[2]) Chassang, l. c. pag. 24. Ce n'est comme dans Plaute le tableau des inquiétudes d'Amphitryon trompé puis averti et apaisé par Juppiter. Les maris ne sont pas en cas dans cette œuvre, dirigée contre le goût de scolastique qui commençait à se répandre. Amphitryon et Alcmène, relégués sur le second plan, sont effacés par leurs esclaves; et toute la pièce est dans le contraste entre le bon sens un peu lourd de l'un et la sottise de l'autre, pauvre esprit infatué de dialectique.“

[3]) Hist. litt. XXII, 43. „Amphitryon, qui n'est plus ici un général Thébain, mais un philosophe et qui achève ses études aux écoles d'Athènes, est servi par Géta, philosophe comme lui, et très-habile en argumentation scolastique, tandisque Byrrhia n'est qu'un grossier paysan.“

[4]) Diese Tendenz beweisen vornehmlich *V.* 453—460:

Byrrhia subridens: accepit Graecia *sanos*
Hos, ait, *insanos* illa remisit eos.
Insanire facit stultum dialectica quemvis,
Ars ea sit nunquam, Byrrhia, nota tibi.
Arte carere bonum est, quae per phantasmata quaedam
Aut asinos homines, aut nihil esse facit.
Sic *logicus* quivis, tu, Byrrhia, sis *homo* semper:
His *studium* placeat: uncta *popina* tibi.

Schon der Prolog zeigt die Tendenz. Dem Geta soll nicht bewiesen werden, dass der andere Geta sei, sondern durch Schlüsse und Scholastik dargethan werden, dass er nichts ist.

Das Gedicht beginnt mit Juppiters Plan, seine Liebe zu Alkmene zu kühlen, indessen ihr Gatte Amphitryon zu Athen (natürlich Paris) Philosophie treibt.

31. Juppiter Alcmenae studeat thalamo, vir Athenis
Philosophetur: amet Juppiter, ille legat.
Disputet Amphitryon, et fallat Juppiter; artes
Hic colat, Alcmenam Juppiter ipse suam.

Alkmene hört, dass ihr Gemahl zurückkehre. Freudig schickt sie ihm ihren Sklaven Byrrhia ans Ufer entgegen, der murrend den Befehl vollzieht. Unterdessen kömmt Juppiter als Amphitryon, Mercurius als Geta heim. Nach herzlichster Begrüssung Alkmenens werden die Thore geschlossen, vor welchen Mercurius (Arkas) als Geta Wache hält (*V.* 106). Indessen der faule Byrrhia „lento pede claudus" dahinzieht und über den Weg brummt, sieht er Geta herankommen, der eine gewaltige Last Bücher vor seinem Herrn Amphitryon herschleppt. Da er voraussichtlich dieselbe mit Geta teilen müsste, versteckt er sich in eine Höhle, um diesen vorüberziehen zu lassen. Geta jedoch hat ihn bereits erblickt. Er setzt sich vor die Höhle und beginnt so laut zu sprechen, dass es Byrrhia hören muss. Er könne als Logiker beweisen, dass ein Mensch ein Esel ist. (*V.* 167):

Sum logicus, faciam quaevis animalia cunctos:
Byrrhia, qui nimis est lentus, asellus erit.

Diese Logik des Geta entsetzt den in der Höhle versteckten Byrrhia (*V.* 169):

„... qui Byrrhia fiat asellus?
Quod natura dedit, auferet iste mihi?
Byrrhia sic Getae quaecunque problemata solvet;
Respondebit, erit Byrrhia semper homo."

ruft er, sodass es Geta hört. „Quid in hoc strepit et submurmurat antro?" frägt er und wirft so lange Steine in die Höhle, bis Byrrhia, sein lautes Plaudern bedauernd, hervorkriechen muss. Er hat nun alle Bücher heimzuschleppen, indessen Geta davoneilt, stolz, der Schrecken der Logiker zu werden. (*V.* 36):

Terrebit cunctos nominis umbra mei.

Zu Hause aber findet er die Thür verschlossen. Geta und Amphitryon, heisst es, sind längst eingelassen. Es folgt ein langes logisches Räsonnement zwischen Mercurius und Geta,

wobei der erstere diesen streng logisch überzeugt, dass er Geta sei. So geht denn Geta als „nichts“ fort; denn, sagte ihm der Gott (*V.* 279):

Omne quod est, unum est; sed non sum qui loquor unus.
Ergo nihil Geta est, nec nihil esse potest.

Laut klagt nun Geta (*V.* 413):

Cum didicit Geta logicam, tunc desiit esse.

„Wehe den Logikern, wenn es allen so ergeht!“ ruft er aus, da naht Amphitryon mit Byrrhia. Ist er wohl auch nichts? Er erzählt seinem Herrn den ganzen Vorfall; dieser bewaffnet, voll Zorn über seinen Stellvertreter, sich und die beiden Sklaven. Dadurch will Geta beweisen, dass er doch vorhanden sei. Mittlerweile hat Juppiter Alkmene verlassen; Amphitryon dringt bewaffnet ein und frägt nach dem Ehebrecher. Da aber Alkmene sieht, dass ihr Gatte ernstlich böse wird, sagt sie rasch besonnen: „Es war ein Traum; ich glaubte nur, dich zu sehen.“ (*V.* 525):

Vos equidem vidi, vel vos vidisse videbar;
Luserunt animos sompnia saepe meos.

Mit einer witzigen Bemerkung Byrrhias endet das Gedicht.

Diese fünfhundert zwei und dreissig Verse umfassende Dichtung, in ziemlich ungelenkem Latein geschrieben, jedoch ausgezeichnet durch satirische Schärfe,[1]) brachte bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts die plautinische Komödie förmlich in Vergessenheit. Die Schriftsteller des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts sind reich an Anspielungen und Zitaten aus Vitals Amphitryon, und von seiner grossen Beliebtheit zeugen zahlreiche Handschriften.[2])

Im Barlaam und Josaphat des Rudolf von Ems (Sp. 251, Z. 24 der Asg. von Pfeifer) heisst es:

und Gêtâ was Archas.

Diese Stelle, von der Pfeifer sagt: „Diese Zeile verstehe ich nicht,“ hat Reinhold Köhler (Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde, Wien, XXII. Jahrgang, 1877, S. 285) trefflich erklärt, indem er darauf hinwies, dass dies der

---

[1]) Zu weit geht doch Chassang, wenn er l. c. pag. 27 es „sans contredit plus ingénieux que celui de Plaute et de Molière“ nennt. — Bernhardy (Grdr.), S. 374, bezeichnet die Masse als „gut versifiziert“.

[2]) Wright kennt ihrer siebenzehn; davon vier in der Pariser Nationalbibliothek. (Early mysteries. Praef. p. XVI sqq.) — Osann, l. c. p. XI sqq.

falsche Geta, nämlich Archas (d. i. Mercurius), ist. — Schon Matthieu de Vendôme erwähnt in seinen Aequivoca, vielleicht vor dem zwölften Jahrhundert, den Vers aus Geta: Byrrhia, qui nimis est lentus, asellus erit. — Um das Jahr 1215 gedenken die beiden Verse des Éverard de Béthune:

„Ludit *Geta* gemens, quia captus *Mercuriali*
Arte *Jovem* lectus *Amphitryonis* habet"

des Geta. — Der italienische Dichter Gambino aus Arezzo (Versi di Gambino d' Arezzo, Bologna 1878, pag. 22) erwähnt ihn wieder:

Non stette mai *Gieta* in tanto dubbio
Si l' era dess' o diventato zero.

Gegen das Jahr 1421 übersetzte Eustache Deschamps[1]) das Gedicht Vitals ins Französische. Das Manuskript befindet sich in der Bibliothèque nationale zu Paris. (Mss. fr. n. 7219, fol. 455.)[2])

Verschiedene Gelehrte haben im vorigen Jahrhundert der Handschriften des Deschamps Erwähnung gethan, Crapelet hat im Jahre 1832 dieselben sogar näher beschrieben; jedoch allen entging dieses Gedicht, das erst der Marquis de Queux de Saint-Hilaire im Jahre 1872 zum erstenmale herausgegeben hat.[3]) Die sonstigen Ausgaben der Werke des Eustache Deschamps[4]) enthalten darum das Gedicht nicht.

Die Übersetzung ist ziemlich getreu, nur etwas breiter geworden. Queux de St. Hilaire sagt (Introd. VII): „Ce poème n'est cependant pas une œuvre originale d'Eustache

---

[1]) Nach P. Tarbé zwischen 1345—1350 geboren. Recherches sur la vie et les œuvres d'Eustache Deschamps. p. I—XLI in den Oeuvres inédites d'Eustache Deschamps. Paris (Techener) 1849.

[2]) Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi, leur histoire etc. par Paulin Paris. Paris 1836—1848. I—VIII in 8°. Band VI, S. 436. — Hist. litt. XX, 46—48.

[3]) Le traicté de Getta et d'Amphitrion. Poème dialogué du XVe siècle traduit du Latin de Vital de Blois par Eustache Deschamps. Publié pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Paris avec une Introduction et des Notes par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire. Paris (librairie des Bibliophiles, 1872). XXIV und 60. In 330 Exemplaren gedruckt. — Vgl. Revue critique 1873. II, 148.

[4]) Poésies morales et historiques d'Eustache Deschamps, écuyer, huissier d'armes des rois Charles V. et Charles VI., publiées par G. A. Crapelet. Paris 1832 in 8°. — Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire. Paris (Firmin Didot 1878), als zwei Bände der Société des anciens textes français.

Deschamps. Il n'est que la traduction amplifiée d'un poème latin."

Man vergleiche z. B. das Argumentum:

Amphitrion estudioit
Et l'estude des Grieux sivoit,
Et Geta lui tint compaignie;
N'i avoit plus de sa maisgnie.
Jupiter, qui Almene ama,
En son mari se transforma.
Archas aussi com Geta forme.
Celle cuida vëoir leur forme.
Geta devant des nefs s'en vient:
Archas li preuve qu'il est nient.
Dolens retourne. S'encontra
Son seigneur, et tout li compta.
Moult dolens fu. Tantost s'armerent;
Et li Dieu aussi s'en alerent.
Riens ne treuvent, tant saichent querre.
Si revint joie, et failli guerre.

So der Eingang:

Ardet in Alcmenam Saturnius atque beatum
Amphitryona probans, se dolet esse Jovem

bei Deschamps:

Jupiter en l'amour ardoit
D'Almene, qui ne s'en gardoit,
Et prisoit la prosperité
Assez plus que sa deïté
D'Amphitrion qui femme estoit;
Et d'estre Dieu se repentoit.

ähnlich *V.* 31, Juppiter Alcmenae (vgl. S. 127 oben).

Or lise bien et estudie
A Athenes philosophie,
En sa chambre estudieray,
A Almene me deduiray.
Or pense Achas de disputer
Et je penseray d'emputer
Et de prandre tout mon deport.

ferner *V.* 167, sum logicus (vergl. S. 127 oben).

Logicien suy; si feray
D'eux telz bestes que je voulray.
Birrea qui est pareceux
Feray amer un asne entr' eulx.

und dann weiter ausgeschmückt (S. 20.):

Piez rons ara, teste cornue,
Pour esprouver à ma venue
Si j'ay riens aprins à Athènes.
Mal n'ay pas employé mes pènes.

worauf Birrea die Verse 169 sqq. ausdrückt (S. 21.):

Voy, pour le sang que Dieu raya,
Seras-tu asnes, Birrea?
Me touldra cilz, par s'escripture,
Les mains que m'a donné nature,
Les doiz, les piez, la teste ronde?
Est-il li plus saiges du monde
En si pou d'eure devenus?
Je voy par ce tro qu'il est nus
Et qu'il porte un pesant fardel;
Faire deust un cheval morel
Qui le portast, s'il feust si saiges.
Je ne croy pas touz ses langaiges.
Jà ne scara tant arguer
Qu'il te puisse faire muer;
Ains [tu] lui respondras en somme:
Birrea sera tousjours homme.

Das einfache Schlusswort: Cuncta placent wird zu vier Versen:

A chascun et à tous ensemble
Plut la sentence, ce me semble,
Que Birrea détermina.
A tant la riote fina.

Diese wenigen Beispiele mögen zeigen, in welcher Weise E. Deschamps, der nicht überall das Original ganz verstand (vgl. Queux de St. Hilaire, p. 56—60), die lateinische Dichtung paraphrasierte. Seine sprechenden Personen sind Almene, Birrea, Amphitrion, Geta, Archas, Jupiter; den beschreibenden und erzählenden Teil hat der Acteur zu sprechen.

Auch ein italienischer Geta und Byrrhia ist erschienen. Von wem jedoch die Bearbeitung in italienischer Sprache stammt, ist streitig. Von einzelnen wird sie dem Boccaccio,[1]) von andern

[1]) Filippo Argelati in seiner Biblioteca degli volgarizzatori, o sia Notizia dall' Opere volgarizzate d'autori che scrissero in lingue morte prima del secolo XV. Tomi IV. Milano (Federico Agnelli) behandelt im dritten Band (1767) auf Seite 229 die Autorschaft des Boccaccio eingehend. Man hielt die Übersetzung für Boccaccios Arbeit, weil sie die Verse enthielt:

Incliti e venerandi cittadini
Miser Zuano bochazo huom luminoso
In fra gli altri poeti Fiorentini
Quest' Opera compose il viro famoso
Vulgarizzando di versi latini
Con l' aiuto dapollo glorioso
Et io Lorenzo Amalagiso Frate
Stampare lo fatta perchè piacer n' abbiate,

und weil auch Antonio Maria Salvini ein geschriebenes Exemplar mit dem Titel hatte: Liber Gietae & Birriae traductus de Latino in vulgare per Dominum Joannem Bochatium poëtam Florentinum, eine Angabe, welche der Abschreiber auch am Schlusse (am 9. Dezember 1443) wiederholt. Vermutungen über den Übersetzer siehe a. a. O. u. auch bei Queux de St. Hilaire Getta et Amphitrion, Intr. IX u. XIX.

teils dem Ghigo (Federigo) di Ottaviano Brunelleschi oder Pippo (Filippo) di ser Brunellesco, teils dem Acquettino und ser Domenico da Prato zugeschrieben.[1]) Was Boccaccio betrifft, so thut er im achtzehnten Gesange seiner „Amorosa Visione" (novamente ridotta in luce ecc. In Vinetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari 1549) des Geta und Birria, sowie der Geschichte der „Algmena di gratia ornata e piena d'onestate" u. s. w. allerdings Erwähnung,[2]) doch gehört ihm diese Schrift nicht,[3]) die bei den italienischen Litteratoren[4]) wenig Lob gefunden hat, und die Quadrio[5]) ein „assai dozzinale e scipito poema" nennt.

An Ausgaben[6]) dieser selten zu findenden Schrift verzeichnen Brunet, Passano und Arlìa die folgenden sechs:

1) El libro del Birria e del Gieta in 4°. — Es endet: Finisce el libro del Birria e del Gieta compo [sto in rima da Filippo Brunelleschi e da Ser] Domenico da Prato. Laus deo] Amen. Bandini (Catalogo de' Codd. Laurenz., pag. 50) bemerkt hierzu: prodiit primum Florentiae ante annum MD. Dagegen versetzt Fossi (Catalog. Magliab. III, 23) es ins Jahr 1483 und glaubt, dass es bei S. Jacopo di Ripoli gedruckt ist.

2) Incomincia el libro chiamato Geta e Birria. Aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, in Folio.

3) Geta e Birria in 4°. Gotischer Druck. Aus dem Ende des XV. Jahrhunderts.

4) Geta e Birria. Novella tracta dall' Amfitrione di Plauto. Wohl aus Florenz und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

5) Dasselbe. In Venezia per Gio. Antonio e Fratelli di Sabbio. 1516 in 8°.

6) Geta e Birria. Novella riprodotta da un' antica stampa e riscontrata co' testi a penna da C. Arlìa. — Bologna presso l' editore Gaetano Romagnoli 1879 (als 169. Lieferung der Scelta di curiosità inedite o rare dal secolo XIII. al XVII. in appendice alla Collezione di opere inedite e rare). XL Seiten Einleitung; 82 Seiten Text.

---

[1]) Vgl. G. B. Passano, I Novellieri italiani in poesia.

[2]) Von den plautinischen Komödien zitiert Boccaccio auch den Amphitruo (neben der Aulularia und Cistellaria); s. G. Körting, Boccaccios Leben und Werke. Lpz. 1880. S. 390.

[3]) Hist. littér. XXII. 48. Faussement attribué à Boccacce. — Vgl. bei Arlìa X—XXIII.

[4]) Vgl. Giov. Mar. Crescimbeni, Istoria della volgar poesia. Roma 1698. III, 252.

[5]) Fr. Saverio Quadrio, Della storia e della ragione d' ogni poesia volumi quattro. Bologna e Milano 1739—1752. 4 voll. IV, 363.

[6]) Über die Lesarten der Texte s. bei Arlìa XXVII–XXVIII.

Das in sechs Abschnitte zerfallende Gedicht zählt hundert sechs und achtzig achtzeilige Stanzen.[1])

I. Aller Orten pries man Athen als den Sitz der Weisheit, weshalb Anfitrione sich mächtig dorthin gezogen fühlt:

(4) Anfitrione alla sua donna Almena
Un giorno aperse tutta la sua intenza.
(5) „Ad Atene vogl' ir sanza soggiorno:
Et infin ch' i' non so ben filosofia
A rivederti già mai non ritorno."

Die reizende Almena, schöner „che pietra orientale o chiara stella (6)", betrübt sich darüber gar sehr. Wäre sie doch lieber gestorben, als einem Manne anverheiratet zu sein, der Weib und Kind verlassen kann! Doch er tröstet sie:

(9) Onesto è l' andar mio, po' ch' io n' acquisto
Senno, che sai ch' avanza ogn' altra cosa.

Ungern nur fügt sich Almena, und man rüstet sich zur Reise. Im Hause waren zwei liebe Diener, Geta und Birria. Von Geta wird ein seltsames Bild entworfen:

(12) Geta era divisato di persona,
Nero com' etïopo o indiano,
Sentie di tigna, e pure avie corona
Di capei radi, e di colore strano;
Le gote e 'l naso, se 'l ver si ragiona,
Coprieno il mento, e con atto villano
Guardava altrui con gli occhi rossi e molli
Arrovesciati e di mosto satolli.
(13) Al volto rispondea ciascuna parte

u. s. w.; dazu:

Pien di vizii era, e con ardente furia
Come porco era vinto da lussuria.

Aber er war treu und seinem Herrn ergeben und darum bei Anfitrione sehr beliebt (15).

Nicht schöner war Birria; dazu aber:

(16) ... di pigrizia fu carnal fratello
Lentissimo oltramodo in ogni fatto.

Geta reist mit Anfitrione, worüber sich Birria innig freut:

(19) O dolcissima amica,
Fortuna, or arò io pur men fatica!

Der Abschied fällt beiden Gatten schwer, doch segelt der wissensdurstige Gemahl ab, „lasciando in terra Almena, e 'l

[1]) Fälschlich bei Sulzer, Theorie der schönen Künste. III, 407[b] zweihundert sechs und achtzig.

figlio". Indessen Almena untröstlich ist, hat Anfitrione Athen erreicht und mit Feuereifer seine Studien begonnen:

(31) Quivi, cercando la vera ragione,
Studiando vi sofferse molta pena,
E sì fervente allo studio s' attenne,
Che presto buon filosofo divenne.

Mehr als sieben Jahre waren verflossen, da will er wieder nach Hause zurückkehren (32). Er schreibt seiner Gattin, „per un corriere" (33), dass er das Studium aufgeben wolle, und bestimmt genau den Tag seiner Abfahrt.

II. Unterdessen hat Almenas himmlische Schönheit Juppiter so sehr gefesselt, dass er seinem Vater Saturnus sein Liebesleid klagt (41). Sein Leben schätzt er keine Drachme hoch, wenn Almena seine Liebe nicht erwidert (42). Da rät ihm der Alte (44):

Va', mena Arcade per Geta famiglio,
E tu d' Anfitrion piglia la forma;
Così sanza vergogna di tal dama
Avrai ciò che 'l tuo cuor disia e brama.

Diesen Rat befolgt Juppiter (45). Almena und ihr Haus freut sich auf Anfitrions Heimkehr. An den Hafen hat sie einen eigenen Boten gestellt, der ihr sofort die Ankunft des Gatten melden soll (50). Sobald die Nachricht von seinem Hiersein eintrifft, weckt sie den schlaftrunkenen Birria (52), der nicht glauben will, dass sein Herr im Hafen sei (55). Erst, da ihm Almena droht, geht er ihm entgegen, „pien d' ira e d' ogni mal talento" (56). Juppiter und Merkur klopfen am Thore, Almena lässt sie freudig ein; sie küssen sich hundertmale und pflegen der Liebe.

III. Juppiter schickt den Sohn ab (61) und giebt Befehl, niemanden einzulassen.

Serrò la porta, e quindi non partía:
Giove et Almena a letto se ne gía. (62)

Brummend ist Birria nach dem Hafen gegangen.

„Guai a colui ch' è sottoposto al giogo,
Come son' io, d' una femmina vana;
S' i' fussi porco, e mangiassi nel truogo,
Me' mi sarebbe ch' aver forma umana." (65)

Gewiss, sagt er, hat sie mit einem Geliebten eine Zusammenkunft, und nur deshalb ward Birria zum Hafen geschickt (66). Er will umkehren, doch reut es ihn wieder. Anfitrion würde ja doch der Gattin eher glauben und Birria sich so mit beiden verfeinden (68). Doch will er einen Umweg machen, um mit Geta nicht zusammenzutreffen und das Gepäck mit ihm tragen

zu müssen. — Anfitrions Schiff ist eingelaufen. Sofort wird Geta an Almena geschickt (70); er bringt für sie gekaufte Juwelen und trägt einen Teil der Bücher (71, 72). Birria kömmt des Weges; Geta thut jedoch, als sähe er ihn nicht (73). Da eilt Birria in eine Höhle, aus welcher er erst hervorzugehen gedenkt, wenn Geta vorüber wäre (74). Geta hat dies wohl bemerkt. Er ruht sich aus und beginnt über Birria, der nun zu Hause liege, zu schimpfen (75). Während sich Birria freut, nicht gesehen zu werden (76), führt Geta einen langen Monolog. Viel hat er in Griechenland ausgestanden, doch nicht ohne Erfolg.

Sommo loico son, onde si prova
Che l' asino sia uom mostro per prova. (79)

Er spricht nun so weiter, wie er aus jedem Geschöpfe ein anderes machen könne:

E Birria, perchè è lento e poco vale,
Asino vo' che sia, perchè si domi
La schiena sua.

Ungläubig äussert Birria für sich:

Ma non mi to' quel che mi diè natura (80)

und auf Getas weiteres Selbstgespräch:

Dunque sarò io sempre il Birria. (82)

Nach einiger Zeit thut Geta, als bemerke er Geräusch in der Höhle. Er wirft Steine hinein, sodass Birrias Gesicht, „ch' era prima pel ber rossa" (87) bleich wird und dieser endlich ruft:

Geta, non gittar, ch' i' sono
Il Birria, e viver voglio per tuo dono.

Geta jedoch erwidert ihm (88):

Anima stolta,
Tu non se' il Birria ...

Nach einigem Hin- und Herreden schickt Geta den Birria an den Hafen, um das Gepäck zu holen; er selbst geht nach Hause, indem er sich die Freuden des Empfanges ausmalt (94).

IV. Niemand aber kömmt ihm entgegen. Er hat für Almena reiche Geschenke (90):

Una nobil cintura in drappo d' oro,
Di pietre preziose una corona,
Con un fermaglio, che val gran tesoro,
Ho qui con meco per la tua persona.

Da niemand öffnet, wirft er einen Stein an die Thüre (99). Arcade (Merkur) ruft hinaus, Anfitrione liege bei Almena, er (Geta) halte Wache (101). Darüber wird Geta stutzig. „Ich bin ja Geta!“ ruft er, worauf ihm Merkur erwidert:

„Anfitrion è 'n zambra, e io Geta sono.“ (104)

Nach einem längeren Monolog wünscht Geta seinen Doppelgänger zu sehen (112) und bittet, er möge sich wenigstens zeigen. Merkur will nicht herausgehen, worauf Geta in Schimpfen ausbricht und vergeblich nach Almena ruft, um ihr die Ankunft des Gatten mitzuteilen.

Nach langer Zwischenrede bittet Geta Merkur, ihm zu sagen, was er in Griechenland getrieben habe:

Se tu questo saprai, più non m' affanno,
Ma dirò che tu sie Geta et io zero ... (124)

Nun erzählt Arcade seine Streiche in Griechenland; er habe dort ein Mädchen geliebt, über seines Herren Geld verfügt, „come se fussin miei“ (126), überhaupt Anfitrione so viel gestohlen, „ch' a scrivere manchería carta ed inchiostro“ (127). In sehr derber Weise erzählt er (128), warum ihn alle Mädchen suchten, und eine Reihe ausgeführter Schurkereien (130—134). Entsetzt ruft Geta aus:

Non dir più: tu se' Geta, i' nulla sono. (134)

und eilt traurig von dannen. Die Reden sind äusserst witzig. Es sind also zwei Geta da und demnach:

Esser dovrie la parte men ch' el tutto. (137)

Endlich bricht Geta in den Fluch aus:

Loica! maledetto sia chi prima
Mi disse che tu eri il fior d' ogni arte! (140)

Durch die Logik ist er nichts geworden (142). Er sieht Anfitrione kommen und wartet nur noch, „se per Geta il saluta“ (145).

V. Kaum hat Anfitrione seinen Diener erblickt, als er ihm fast weinend zuruft: „Geta! Was fehlt, dass Du noch hier bist?“ Geta fasst wieder Mut. Tornato m' è speranza (151)! sagt er. Ich bin doch noch Geta; er heisst mich noch so (152). Anfitrione forscht besorgt weiter, und nun beginnt Geta das Unerhörte zu erzählen. Anfitrione sei zu Hause; Geta gleichfalls, was Birria zu den Worten veranlasst:

Savi eravate, ma or chiaro comprendo
Che siate pazzi. (156)

Besser blieb ich in der Küche daheim, „armando il corpo con forza divina“ (156), als ihr nach Athen ginget. Anfitrione wird aufgebracht. Der bei meiner Frau ist, sagt er, ist ihr Liebhaber, und der sich für Geta ausgiebt, ist in alle Schlechtigkeit eingeweiht (160). Sie eilen bewaffnet nach ihrem Hause[1]) (161). Nun glaubt auch Birria, man habe ihn deshalb zum Hafen geschickt, und selbstgefällig meint er:

Vedi quant' è ignorante
Ciascun di loro! (162)

Anfitrione, Geta und Birria gehen nun auf das Haus los, letzterer in seiner Weise teils spottend, teils sich feige zurückziehend.

Juppiter hat seine Leidenschaft gekühlt und sagt, er wolle nun zu den Schiffen, worauf er mit Merkur abzieht (160). Mit Entsetzen erblickt Almena den bewaffneten Anfitrione (173); er legt das Schwert ab; Geta sucht (175):

Colui che Geta si facea,
Dicendo pur ch' era io.

Als Almena von Anfitrione spricht, der eben bei ihr lag, reisst sich dieser schmerzlich von ihr los (177); Almena kann dies nicht verstehen; Birria aber freut sich (179):

Il Geta è pazzo e ciò si vede aperto,
Che si tenia de' loici il più felice,
L' arte il fa più pazzo, e questo è sperto.

Indessen beruhigt sich Anfitrione und (180):

Ambo in zambra spogliarsi i ricchi panni
Per ristorar i perduti sett' anni.

Seines Originals, d. h. des Plautus, vergisst der Dichter nie. So sagt er Str. 173:

Col nome seguo, col qual cominciai,
Litteralmente come *Plauto* pone
Quest' operetta.

und in Str. 182:

Il mio degno poeta *Plauto*, il quale
Fu d' esta commedia primo 'nventore,
Mostra colla sentenzia sua morale,
I famigliari inganni, e 'l vano errore
A presso a quel che può.

---

[1]) Insino a qui (161) misse in rima Pippo Brunelleschi e da qui inanzi ser Domenico da Prato.

Später erst verlor der „Geta“ allmählich seine Verbreitung und machte einer andern Geschmacksrichtung Platz.[1]) Es folgten allenthalben direktere Nachahmungen der antiken Komiker.[2])

Der erste spanische Übersetzer des Amphitruo ist Don Francisco Lopez de Villalobos, der Leibarzt Ferdinands des Katholischen, Karls des V. und Philipps II., vor seiner Thronbesteigung (1556), dessen Geburtsort streitig ist.[3]) Sein Amphitrion erschien zuerst in Zaragoza im Jahre 1515;[4]) eine verbesserte Ausgabe (Zamora) stammt von 1543,[5]) eine weitere von Zaragoza 1544, von Sevilla und Zaragoza 1550, von Sevilla 1574.[6])

Die Übersetzung findet sich im 36. Bande der Biblioteca de autores españoles desde la formacion del lenguaje hasta nuestros dias (Madrid, Rivadeneyra 1855). S. 461—493.[7])

Drei Gründe[8]) bewogen Villalobos zur Übersetzung des

---

[1]) Chassang, l. c. pag. 33. Le Géta avait fait oublier Plaute: bientôt le triomphe de la scolastique, des mystères, des moralités fit oublier en France le Géta.

[2]) Chassang, l. c. pag. 61. Au XVe siècle Sénèque n'est pas oublié, mais les imitations de Plaute et de Térence sont les plus nombreuses.

[3]) Vgl. Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. por D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. Madrid (Rivadeneyra) 1860. pag. 478. 479.

[4]) Ad. Fried. von Schack, Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien. Berlin 1845. I. S. 207. — La comedia de Plauto llamada Amphytrion, que tradució el doctor Villalobos. La qual glossó en algvnos pasages obscuros. Zaragoza 1515.

[5]) Libro intitulado: Los problemas de Villalobos, que tracta de cuerpos naturales y morales, y dos diálogos de medicina. y el tractado de las tres grandes. y una cancion. y la comedia de Amphytrion. — Colofon: Fue impresso el presẽte libro ... en Zamora. Por el honrrado varò Juan picardo ... Acabòse á nueue dias del mes de Febrero. Año del nacimiẽto de nuestro saluador Jesuchristo de M. D. XIIIj Años (Folio in gotischen Lettern).

[6]) La comedia de Plavto llamada Amphytrion que traduzió el doctor Villalobos. La qual glossó en algunos passos obscuros; nueuamente impressa y emendada por el mesmo Author. En Sevilla, en casa de Hernando Diaz, en la calle de la Sierpe. Año de M. D. LXXIIII.

[7]) S. 405—460 enthält los Problemas.

[8]) Tres provechos principales se siguen de la traducion desta comedia: el primero es, que por ella los estudiantes de la poesía entenderán el latin del Plauto en Anfitrion, sin doctrina de maestro, y no lo tengan en poco; porque, como este poeta es vetustísimo, el estilo suyo es inusitado, muy fragoso y muy áspero ... El segundo es, que todos los que quisieren pasar tiempo en leer la comedia, verán en ella qué dioses eran aquellos que adoraba la gentilidad, y cuán léjos de razon y de humanidad se fundaban sus ritos y religiones y cuáles eran las

Amphitruo; einmal sollten die Studenten Lateinisch lernen, ohne Anweisung eines Lehrers; zweitens soll die Hinfälligkeit der alten Götter gezeigt werden, und drittens fand er selbst Gelegenheit zu einigen Noten.

Über die Übersetzung selbst bemerkt Villalobos: Aqui se vuelve de latin en romance la primera comedia del Plauto, cuyo nombre es Anfitrion. La trasladacion es fielmente hecha, sin añadir ni quitar, salvo el prólogo que el poeta hace en nombre de Mercurio y sus argumentos que esto era bueno para representar la comedia en público y hacer farsa della. porque los miradores entendiesen bien los pasos todos. Aqui no se pone aquello porque seria cosa desabrida y sin gusto. Bastan los argumentos que yo pongo, porque dan mejor á entender la comedia y son mas sabrosos para los leyentes.

Die Übersetzung ist in Prosa und sehr genau und wird von den spanischen Litteratoren hochgeschätzt.[1]) Nur sehr weniges, was zur Aufführung gehörte, blieb weg. Vor jeder Szene steht eine Inhaltsangabe von ein paar Zeilen. Als Beleg der Arbeit mögen einige Stellen dienen; z. B.

V. 153. *Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior,*
Iuventutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?

Qué hombre hay [en el mundo] mas osado que yo, ó quién es mas confiado, que conozco las costumbres de los mancebos desta tierra y voyme solo de noche [por aquí]?

V. 1009. *Naucratem quem conuenire uolui* u. s. w.

Naucrates, en cuya busca yo iba, no estaba en el navío ni en casa, ni he hallado en la ciudad quien le haya visto; porque yo he andado arrastrado todas las plazas, las escuelas, las tiendas de los aceites olorosos, al mercado y á la carnecería, y adó hacen las luchas, y adó libran los pleitos, á los boticarios y á los barberos, y por todos los templos he andado.

---

doctrinas y los ejemplos que los dioses daban á sus vasallos y servidores; y maravillarse han, cómo podian creer tan vana bestialidad unos varones tan sábios y tan illustres, que de su profunda sabiduría y claros hechos dejaron inmortales memorias; y por eso juzgarán, cuánta es la sotileza del demonio para engañar, y cuánta merced nos ha hecho Dios en desengañar; que nos ha mostrado la verdad por tan claras sentencias, que el camino que agora saben los hombres rústicos para salvarse, era tenido en los tiempos antiguos por sciencia muy escondida y muy cerrado secreto. El tercero es, que en esta comedia hay algunos pasos y dichos notables, segun por el discurso della se verán por mi mano notados en la margen.

[1]) Bibl. esp. II, 183. La traduccion está muy bien hecha á excepcion de uno ú otro pasaje mal entendido por el traductor. — Vgl. auch Catálogo bibliográfico, pag. 478.

Eine Einteilung in Akte und Szenen ist nicht getroffen. Die Rede Juppiters, *V.* 861—882, fehlt; dafür findet sich die Bemerkung: „Junto con esto se siguen ciertas palabras que habla Júpiter con los miradores para cuando se representare la comedia en público; no se ponen aquí, porque no valen nada.“ Auch *V.* 1145 fehlt.

Als „complimento de la comedia, sacado de otro original“ ist noch eine Szene zwischen Anfitrion, Alcumena, Sosia, Bromia und Tesala angefügt.

Die Anmerkungen des Villalobos sind meist moralisierender Natur. So bemerkt er z. B. zu *V.* 180, „Sum uero uere uerbero,“ dass auch dem schlechten Menschen, wenn er etwas, was nicht sein soll, sagt oder thut, ein göttlicher Wink zu teil wird. „Esta es una de las maneras en que habla Dios con los hombres, y llámase habla interior.“

Der angefügte Prólogo in zehn Kapiteln, datiert de Calatayud, en 6 de octubre de 1515 años, handelt noch „sobre ciertas sentencias del autor“.

Einschneidendere Änderungen erlaubte sich der Professor der Theologie und Philosophie zu Salamanca, Maestro Fernan Perez de Oliva, der um 1494 in Córdoba geboren und 1530 gestorben[1]) ist. Um das Jahr 1530 übersetzte er mehrere antike Stücke,[2]) darunter den Amphitruo des Plautus, der vielfach von dem Werke des Villalobos abweicht. Zahlreiche Kürzungen des Originals werden durch mannichfache Einschiebungen, die meist sehr unglücklich geraten sind, ersetzt. Sie schaden fast überall dem Fortschritt der Handlung und sind auch durch ihren Stil bedenklich. Es ist jene unnatürliche, in allen Figuren sich bewegende Sprache, welche, durch die Celestina veranlasst, damals als besonders schön galt.[3])

Die kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München besitzt die ziemlich seltene erste Ausgabe von Olivas Amphitruobearbeitung. (A. lat. a. 509.) Das Exemplar umfasst vierzig Seiten und ist in gotischen Lettern, ohne Angabe des Verfassers, der Jahreszahl, des Druckortes hergestellt. Der Titel ist: † Muestra de la len|gua castellana en | el nascimiento | de Hercules. † O Comedia de | Amphitrion.:.

Der nächste Abdruck des Amphitrion findet sich in den Obras del maestro Fernan Perez de Oliva natural de

---

[1]) Über sein Leben s. Rezabal y Ugarte, Biblioteca de los Escritores, que han sido individuos de los seis Colegios Mayores. Madrid 1805. p. 239.

[2]) La venganza de Agamemnon ist die Electra des Sophokles; Hécuba triste die Hekabe des Euripides.

[3]) Schack a. a. O. I, 207.

Cordova, aus dem Jahre 1586 (En Cordova por Gabriel Ramos Bejarano), auf fol. 38—74. In diesem mit lateinischen Lettern gedruckten Exemplar, das ich der Güte der k. Dresdener Bibliothek verdanke, fehlt der Prologo des Mercurio, dagegen ist ein Argumento angefügt.

Ein dritter Abdruck des Amphitrion steht in der zweibändigen Ausgabe der Werke des Oliva vom Jahre 1787, in 8°.[1])

Im Vorworte, das El maestro Fernan perez de oliua an seinen Vetter Augustin d'oliva richtet, sagt er, er habe diese Geburt des Herkules geschrieben, um zu zeigen, dass Spanisch nicht unter dem Lateinischen stehe. „He te pues escrito el nascimiento de Hercules: que primero escriuieron griegos: y despues Plauto en latin: y he lo hecho no solamente a imitacion de aquellos auctores: pero a conferencia de su inuencion y sus lenguas: porque tengo yo en nuestra castellana confiança: que no se dexara uencer."

Das ganze Stück ist nicht in Akte und Szenen geteilt; es ist fortlaufende Prosa. Mercurio tritt als Prologo auf. Vor langer Zeit habe sich Juppiter, ein mächtiger Mensch, als Gott anbeten lassen: „muchos tiempos ha, que Jupiter, hombre muy poderoso, entre gente vana se hizo adorar por dios: este fue mi padre." Auch er war ein Gott, und ihre Macht währte, solange die Menschen ohne religiöse Unterweisung waren; jetzt aber seien sie soweit, „con la verdadera sabiduria de Dios," gekommen, dass sie nur mehr zur Bühne, „por las fiestas," passen. Eine der drolligsten Geschichten (la mas agradable) sei die Geburt des Herkules. Sodann erzählt er den Inhalt der Komödie.

Natürlich ist es nur die Furcht vor der Inquisition, die ihn zu dieser Erklärung nötigt, wie die Venus des Camões in den Lusiaden[2]) gleichfalls von sich sagt, sie sei nur ein Trugbild.

---

[1]) Dahin zu berichtigen ist die Notiz bei Georg Ticknor (Geschichte der schönen Litteratur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen herausgegeben von Nikolaus Heinrich Julius. Leipzig, Brockhaus 1867), wo es I, 417, Anm. 2 heisst: „Olivas Schriften sind mindestens zweimal gedruckt worden, das erste mal durch seinen Neffen Ambrosio de Morales, Cordoba 1585, 4° und wiederum Madrid 1787, 12° in zwei Bänden. Im Verzeichnisse zu reinigender Schriften von 1667, S. 424 wird ihre Lesung untersagt, bis sie gereinigt seien, wodurch denn auch die zweihundertjährige Unterbrechung ihres Abdrucks erklärt zu sein scheint. In der Ausgabe von 1787 ist ein Bogen unterdrückt worden, um eine Anmerkung des Morales wegzubringen. Man sehe den Index von 1790." — Vgl. Catálogo bibliográfico, S. 301—303. — Bibl. de aut. espaň., II, S. 158 und 192, wo es gleichfalls irrtümlich heisst: sus obras castellanas en prosa y verso permanecieron manuscritas hasta que su sobrino Ambrosio de Morales las dió á la prensa en el año 1585.

[2]) Camões, Lusiad. X, 82, enthält denselben Gedanken. — Vgl. Reinhardstoettner, Luiz de Camões, der Sänger der Lusiaden. Eine biographische Skizze. 2. Aufl. (Lpz. 1879.) pag. 64.

Alcumena tritt auf und klagt um ihren fernen Gatten. Sie begreift nicht, wie andere Frauen heiter sein können, da ihre Männer abwesend sind. „Zeige Dich, Vater," ruft Mercurio, worauf Juppiter vortritt. Nach einer kurzen Begrüssung findet sie ihn schwarz und bartig (que fiero, quan negro y quan barbado!). Sie erblickt auch Mercurio als Sosia (aqui estas, Sosia? Seas bien uenido, no te auia uisto!) Juppiter berichtet ihr vom Tode des Königs Phterela und schenkt ihr den Becher desselben (su taça con que el beuia). Das Übrige will er ihr drinnen erzählen. Sie treten ein.

Merkur philosophiert nun, man könnte seinen Vater für „indigno de su magestad" halten, weil er menschliches Geschlecht annahm, allein das Menschengeschlecht sei ja der Schmuck der Welt. „Ciertamente el genero humano es el mejor ornamento del mundo."

Um sich die Langeweile zu vertreiben, sucht er ein Vergnügen, da naht Sosia mit der Laterne. Das Dunkel, meint er, ist schlimm, und wohl hat die Natur daran gethan, uns nachts den Schlaf zu geben. Er betrachtet die Sterne und macht sich den Bericht zurecht, den er Alcumena erstatten will. Dies zunächst nach Plautus. Nach dieser langen Rede stellt sich ihm Mercurio in den Weg, so ziemlich nach dem Vorbilde des römischen Dichters. Sosia geht, um das Erlebte seinem Herrn zu erzählen. Trotz seines Zitterns glaubt er noch immer: en mi nunca vuo tanto esfuerço!

Juppiter scheidet von Alcumena und spricht dabei übermässig viel von einem wohl organisierten Staat, dem nationalen und Diplomaten Kriege,[1]) dem Entstehen des Adels u. s. w. Die Stelle ist bezeichnend genug, um hier Platz zu finden. *IV.*: plazeme: porque te amo releuarte: lo que para mi solo juyzio tenia reseruado. Has primero de entender, que la republica bien instituyda ha de ser como el cuerpo sano, do todos los miembros siruen cada vno en su officio. Enla primera hetad que los hombres se ayuntaron en vna comun morada seguian este exemplo, imitando las hormigas y las auejas, que primero que ellos tuuieron republica. Los inuidiosos de aquellos començaron despues a loar el ocio y llamarlo libertad, y la solicitud de aprouechar enla republica vileza y seruidumbre. Quando esta pestilencia primero començo a corromper los animos, los principes que entonces eran

[1]) Assi que si los hombres no pudiessen ser engañados: no auria quien fuesse ala guerra. Digo a aquella: que los principes fazen por su ambicion: porque do el descuydo y el reposo es mayor peligro: verdadera fortaleza es entonces ponerse el hombre ala muerte: como quando su terra peligra: o teme injuria: o rescibe detrimento su hazienda: o la religion.

distrayan estos hombres dela republica: o por fuerça los ocupauan en grandes edificios, que de aquellos tiempos quedaron. Pero despues aqueste vicio entro en los mayores: los quales no queriendo guardar la ley comun de todos pusieron nombre de nobleza ala esencion. Esta nobleza como vees por la mayor parte es acompañada de soberuia: de tirania: de caças: des juegos: de persecucion de virgines: de disfamias: de injurias que se hazen alos buenos. No los vees estos nuestros nobles passar la vida como sueño: contando quanto passos ay enla cibdad: vertiendo siempre por la boca las vanidades que enla cabeça tienen: burlando delos que en buen exercicio veen: loando el arreo y locuras de mugeres perdidas: y palauras de truhanes: comemorando aquellos hechos de sus antecessores: demuestran quan malos sucessores ellos son. Estos tales: con todos los perdidos que en su defensa biuen los sacamos de entrela gente que merescen paz: y los lleuamos do hagan guerra. Esto entenderas no de todos los nobles: porque los buenos son padres y defensores de todos: dignos del gouierno y del amor de la republica. Digo aquellos en quien ay amor para los buenos: afabilidad para los prudentes: sufrimiento para los ignorantes: ayuda para los pobres: castigo para los malos. Pero esotros criados en sueños de amor: y solo cuidados de ceuar sus bestias y componer sus vestidos: y mollir sus carnes: mugercillas los aprueuen: que en mi juyzio no han parte. Pues delo que he dicho veras, quanto ama su tierra: y quan bien faga quien por limpiarla de gente perdida: se pone en gran trabajo y peligro. Muchas cosas te he dicho: porventura mas que quisiera, pero tu amor me engaña y me haze ser prolixo.

Wie ferne steht dieses eitle Gerede dem Originale; dennoch ist die freilich sehr bedächtige Kritik des Perez de Oliua, der den Krieg eingerichtet hält, „para limpiar la republica de los hombres dañosos“, und für eine „justicia universal que dellos se faze“ ansieht, sehr interessant.

Amphitrion und Sosia treten auf. Der Herr schenkt dem Diener keinen Glauben; denn wenn jemand die Macht besässe, sich in andere Gestalten zu verwandeln, so würde er sicherlich eine andere, als die des Sosia wählen. Alcumena erscheint in einem auf Plautus fussendem Monolog. (Todos los plazeres desta vida no son sino aparejo u. s. w.) Sie erblickt ihren Gatten. Die Verwirrung beginnt. Höchst eigentümlicherweise erzählt Sosia als Intermezzo eine „gar wunderbare Geschichte (hystoria muy marauillosa) von fast zwei Seiten von einem Manne, der sich für tot hielt, keine Speise mehr nahm und begraben sein wollte, bis Alcumena den Becher als Beweis für die Wahrheit ihrer Aussage bringt. Der weitere Verlauf der Szene stützt sich auf

Plautus. „Io ynocente soy“ wiederholt sie nachdrücklichst. Amphitrion geht, um Naukrates zu holen.

Juppiter versucht es nun, Alcumena zu versöhnen. (a deshacer las injurias que le dixo amphitrion.) Anfänglich weist sie ihn ab, „no has menester de perdon de quien no quieres amistad“.

Juppiter aber wird (fast wie bei Molière) sentimental. Er will sterben, und wenn einst sein Sohn (que en tí encerrado queda) nach seinem Vater frägt, so soll er erfahren, dass ihn die Grausamkeit seiner Mutter in den Tod getrieben hat. Dem kann Alcumena nicht widerstehen. Sie treten ein. Mercurio bewacht das Haus.

Vergeblich hat Amphitrion seinen Verwandten Naukrates gesucht; er will ins Haus, Mercurio hält ihn ab. „Du bist nicht Amphitrion,“ ruft er ihm zu, „sondern irgend ein Zauberer. Klopfe weiter nicht, sonst mache ich es mit Deinem Kopfe, wie Du mit der Thüre!“ „Que essa puerta nola toques: sino quieres que yo haga de tu cabeça como tu hizieres della.“

Sosia und Blefaron besprechen den Vorfall. Blefaron wendet sich an Amphitrion, der ihn zu Tische lud; dieser klagt, dass sein Haus ihm und seinen Freunden verschlossen sei; Sosia wehre ihm den Eintritt. Blefaron erwidert, Sosia könne es nicht gewesen sein, da er ja bei ihm war. Juppiter zeigt sich. „Valame Dios del cielo: o duermo o estoy velando: dos amphitriones!“ ruft Blefaron, worauf sich Sosia sofort für Juppiter entscheidet: „Blefaron, aquel que sale de casa, es el verdadero: estotro es algun encantador.“ Juppiter ruft Sosia und Blefaron zu sich, Amphitrion wird hitzig, Blefaron warnt wiederholt vor Beleidigungen, da sie sich so ähnlich sehen, dass „de quien las oye: a quien las dize: reduciran las injurias“. Sie begeben sich ins Haus. Amphitrion, aufs höchste erbittert, will alle Freunde zusammenrufen. Das Feuer, das in ihm glüht, kann nur Blut löschen; er will sein Haus anzünden, um alle zu vernichten. Da kömmt Naukrates. Er hält von ferne Amphitrion für wahnwitzig („ciertamente en sus meneos muestra que esta loco“). Amphitrion erzählt seine Erlebnisse. Naukrates verlangt Eintritt und wird zugelassen. Indessen Amphitrion seine traurige Lage beklagt, kehrt Naukrates entsetzt zurück. Er hat Alcumena zwei Knaben gebären sehen; „der Vater des ersteren ist Juppiter, der des zweiten Amphitrion,“ rief eine unbekannte Stimme. „Y nascido el primero oymos una boz clara de no se quien: que nos dezia: Jupiter es el padre del que es nascido, nascera otro luego: que sera de Amphitrion. El vno manifestara su padre en el gesto: y el otro en la virtud.“ Es wird nun in wenig Worten die Erwürgung der zwei Schlangen

durch den kleinen Herkules berichtet. Amphitrion ist nicht befriedigt. Er fällt, wieder der Inquisition zuliebe, aus der Rolle und sagt, albern genug, „Naukrates, ich glaube, diese Leute beteten Juppiter an, weil sie an ihren Göttern Vorbilder des Lasters haben wollten, um sich zu entschuldigen; denn unter den Guten wird er mit solchen Thaten für einen Tyrannen gehalten werden, da er seine Macht benützt, um seinen schnöden Listen zu dienen. Gehen wir zu Alcumena, die ich nicht für verdorben, sondern für betrogen halte.“ — „Und nun wird es gut sein, dass wir davon nicht weiter sprechen,“ meint Naukrates, und das Stück schliesst: „Hispania plaude!“.

Vom Dialoge des Plautus hat Oliva wenig benützt, ob auch die Szenerie im allgemeinen auf dem römischen Dichter beruht. Sein Stück steht stilistisch unter dem des Villalobos;[1]) wo er sich von Plautus weiter entfernt, wird es albern.[2]) Aus der heiteren, lebensfrischen römischen Komödie hat Oliva, trotz der Lobsprüche, welche sich in der Einleitung zur Ausgabe von 1586 finden, einen matten Abklatsch geschaffen, der poetisch wertlos, doch eine Tendenz — die Verhöhnung der antiken Gottheiten — in sich schliesst, eine Idee, die mehrere Dichter jener Jahrhunderte — man denke an Francesco Bracciolinis „Scherno degli Dei“ — zu schauderhaften Leistungen verleitete. In der ganzen Arbeit Olivas ist nicht ein Fünkchen jenes reichen Witzes, den die plautinische Komödie so üppig sprüht.

Man darf wohl bestimmt annehmen, dass weder des Villalobos, noch des Oliva Stücke auf die Bühne gekommen sind.[3]) Trotzdem waren beider Männer Bestrebungen „als blosser litterarischer Vermittler der Bekanntschaft mit dem alten Drama“[4]) nicht gänzlich bedeutungslos.

Gestützt auf Villalobos und Oliva, schrieb ein Anonymus in Spanien nochmal einen Amphitryon:[5]) Comedia de Plauto llamada Amphitrion, traducida de latin en lengua castellana. Agora nueuamente impresa en muy dulce, apacible y sentencioso estilo 1554. — Nach dem Catálogo bibliográfico S. 528. Colofon final: Fue impresa la presente obra en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Juan de Ayla, en el año de MDLIIII in 4° und gotischen Lettern.

[1]) Bibl. de aut. españ. II, 158. La version que hizó de Plauto es inferior á la de Villalobos.

[2]) Bibl. de aut. españ. II, 192. Oliva cada vez que se separa de lo que Plauto escribió, desatina; und Catál. bibliogr. p. 302.

[3]) Ibid. II, 158. Estas piezas nunca se representaron.

[4]) Schack a. a. O. I, 208.

[5]) Catálogo bibl. S. 528. „El autor anónimo dice en un breve prólogo haberse servido de las traducciones de Villalobos y Oliva.“

Einen späteren spanischen Anfitrion von D. Santos Diez Gonzalez (neben dessen El casamiento por fuerza) nennt Leandro Fernandez de Moratin.[1]) Ich habe ihn nicht bekommen können. — Barrera führt[2]) eine Komödie, Amor es todo invencion: Jupiter y Anfitrion des Don José de Cañizares (1676—1750), auf.[3]) — Aus dem Jahre 1859 stammt „El Anfitrion y la Andriana de Terencio," traducidos del latin al castellano por D. Salvador Constanzo. Madrid (Cuesta).

Auch der grosse portugiesische Epiker Luiz de Camões, der unsterbliche Dichter der Lusiaden (geb. 1524; gest. 10. Juni 1580), schrieb unter dem Titel: „Os Enfatriões" (die Amphitruonen) ein Lustspiel, das eine Nachdichtung des plautinischen ist und erst später, im Jahre 1587, mit den Autos des Antonio Prestes aufgefunden wurde. Es ist in der Art des Gil Vicente (gest. 1536) abgefasst. Eine alte Sitte verband mit den akademischen Festlichkeiten zu Coimbra die Aufführung irgend eines Autos, oft nur einer Tragödie des Seneka oder irgend einer anderen lateinischen Szene. Zu einer solchen soll es nach einigen Annahmen gedichtet sein.[4]) Gewiss ist es ein unbestreitbares Verdienst des jungen Dichters, dass er in dieser Komödie zu seiner Muttersprache und zu einem volkstümlichen Metrum griff, selbst wenn es die Verherrlichung eines gelehrten Festes gegolten haben soll.

Gegenüber dem plautinischen Originale hat sich der Dichter bemüht, einiges zu mildern, was seinem Zeitalter denn doch zu derb sein musste. Diese Rücksicht hat ihn zu mancher Änderung veranlasst, die jedoch dem Stücke nicht immer zum Vorteile gereichte.

---

[1]) Obras dramáticas y líricas. Paris (Bobée 1825). Band I. S. 62 des (S. 45—47 stehenden) Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII. hasta la época presente. — Bibl. esp. II, 332.

[2]) p. 69.

[3]) Unter den Comedias escogidas de D. José de Cañizares. (Madrid imprenta de Ortega y Comp.) Bd. I, 1829. Bd. II, 1833, findet sich dieses Stück nicht. — Siehe über ihn Ticknor. II, 77 und 396. — Bouterwek, Geschichte der Künste und Wissenschaften. III, 555.

[4]) Theophilo Braga, Camões. — Th. Braga, Manual pag. 245. — Reinhardstoettner, Luiz de Camões. pag. 11. — Die Annahme, dass Camões das Lustspiel im Jahre 1542 während seiner Studienzeit (Visconde de Juromenha, Obras de Luiz de Camões. Lisboa 1860—1869. 6 Bde. I, 24) oder in den Ferien (Braga, Historia do theatro Portuguez. Porto 1870. I, 37) geschrieben habe, widerlegt Storck (Amphitryo S. 324. 325) mit gewichtigen Gründen und versetzt die Dichtung nach seine Universitätszeit.

Hören wir den Inhalt.[1])

I. Akt. Alkmene klagt der Bromia über die lange Abwesenheit ihres Gatten, ein Motiv, das Camões vielleicht aus Oliva entnahm, und befiehlt ihr, Feliseo zu schicken, um von ihm zu erfahren, ob im Hafen keine Neuigkeiten einliefen. Feliseo macht sich nach einigen neckischen Gesprächen mit Bromia auf den Weg nach dem Hafen (1—5). Juppiter tritt mit Merkur auf und erzählt ihm von seiner hoffnungslosen Liebe zu der keuschen Alkmene. Da erteilt ihm Merkur den Rat, sich in Amphitruos Gestalt zu verwandeln und sie auf diese Weise zu überlisten. Er folgt diesem Vorschlage. Unterdessen meldet Kallisto von der noch diese Nacht zu erfolgenden Rückkunft des siegreichen Feldherrn Amphitruo (5—6).

II. Akt. Juppiter als Amphitruo, Merkur als Sosia treten auf. Die Nacht soll verlängert werden. Nach herzlicher Begrüssung Alkmenens treten beide ins Haus, und Merkur hält vor demselben Wache. Sosia, Amphitruos Diener, kömmt singend auf die Bühne. Merkur tritt ihm entgegen, gebärdet sich als Sosia und jagt den wirklichen Sosia, der bereits über seine eigene Identität verwirrt ist, von dannen (1—7).

III. Akt. Juppiter nimmt von Alkmene Abschied. Amphitruo und Sosia treten auf. Letzterer erzählt seinem Herrn, was ihm widerfahren sei (1—3). Klagend über ihres Gemahls frühes Scheiden erscheint Alkmene; sie gewahrt Amphitruo und Sosia, und da sie sich über ihr Hiersein wundert, beginnt die Verwirrung. Sie schildert die Begegnung dieser Nacht und lässt zur Bestätigung der Wahrheit ihrer Worte den ihr eben geschenkten Becher des Pterelas durch Bromia holen. Amphitruo geht, um Belferrão als Zeugen zu holen, dass er nicht bei seiner Gattin gewesen sein könne, indes Alkmene nach ihrem Vetter Aurelio schickt (3—6).

IV. Akt. Juppiter versöhnt Alkmene und geht mit ihr ins Haus. Merkur hält vor demselben Wache. Er fertigt den heran-

[1]) An selteneren Ausgaben sind zu verzeichnen nach Theophilo Braga: „Bibliographia Camoniana.“ Lisboa 1880: Primeira parte dos autos e comedias portuguezas por Antonio Prestes e por Luis de Camões u. s. w. (André Lobato 1587 in 4°.) In dieser äusserst seltenen Sammlung finden sich die „Enfatriões“ auf Seite 86. — Comedia dos Enfatriões composta por Luis de Camões. Lisboa (Vicente Alvares) 1615 in 4° zu zwei Kolonnen. — Hier zu Grunde gelegt ist: Obras completas de Luiz de Camões, correctas e emendadas pelo cuidado e diligencia de J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro. Hamburg (Langhoff) 1834. — Os Amphitriões finden sich im dritten Bande S. 299—382. — Vor kurzem erschien die erste deutsche Übertragung des Amphitrião, die vorzügliche Übersetzung von Wilhelm Storck auf S. 1—105 des sechsten Bandes von „Luis' de Camöens sämtliche Gedichte.“ Paderborn (Schöningh) 1885.

kommenden Amphitruo in sehr grober Weise ab, indem er ihm den Eintritt in seine Wohnung verweigert. Belferrão und Sosia kommen herbei, was eine komische Situation verursacht, da sich Sosia eines unehrerbietigen Benehmens gegen seinen Herrn nicht bewusst ist (1—4).

V. Akt. Die beiden Amphitruo stehen einander gegenüber. Beide berichten von ihren Siegen, beide zeigen die gleichen Wunden, sodass sich Sosia für die Echtheit Juppiters entscheidet und dieser wieder ins Haus zurückkehrt, das für Amphitruo verschlossen bleibt (1—3). Aurelio ist auf Alkmenes Wunsch herbeigeeilt und trifft den jammernden Amphitruo vor seiner Schwelle. Um sich endlich klar zu werden, dringt er ins Haus ein (4—7) und kömmt alsbald wieder heraus, um von einer überirdischen Erscheinung zu berichten. Die Stimme Juppiters lässt sich von innen vernehmen. Er sei der in seinen Werken grosse Gott; er habe Amphitruos Gestalt angenommen, um das Geschlecht desselben zu ehren. Alkmene werde den Herkules gebären, von dessen zwölf Arbeiten die Geschichte ruhmreich berichten werde. Mehr sagt er nicht.

Emfim a razão me obriga,
Que tão pouco delle diga,
Porque o tempo dirá muito.

Ohne ein Wort der Erwiderung von Seiten Amphitruos endet die Komödie.

Camões hat sich, wie bemerkt, bemüht, das Anstössige des Originals nach Kräften zu mindern. Allein Plautus stand auf dem Boden der Sage. Ist auch Juppiter, den Tendenzen des Lustspieldichters entsprechend, bei Plautus mehrfach nicht gerade von der Würde des höchsten Gottes umstrahlt, so war sein ganzes Abenteuer doch gewissermassen ein grosses Werk, das er beabsichtigt und überlegt ausführte (vgl. *V.* 873—879 Nunc memet u. s. w.) — nämlich die gewollte Zeugung des grössten Heroen der alten Welt, zu der sich Juppiter nach der Mythologie eine dreimal längere Nacht wählte, wodurch schon symbolisch die Bedeutung dieses Werkes und des Herkules selbst angezeigt wurde.[1]) Da die Geburt des Herkules überdies an sich zur Lösung des plautinischen Stückes führt, so könnte dies geradezu „die Geburt des Herkules“ heissen. Jenes gewaltige mytholo-

[1]) L. Preller, Griechische Mythologie. 3. Aufl. von E. Plew. Berlin 1875. II. Bd. pag. 177. — J. S. Ersch und J. G. Gruber, Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Lpz. 1819. III, 403. — Storck (a. a. O. S. 322) findet allerdings, es werde bei dieser meiner Auffassung Plautus „in eine ideale Sphäre gehoben, welche ihm nicht eignet“.

gische Ereignis wird bei Camões nur die Folge von Juppiters Liebesdrang, ohne dass hierbei des Heroen gedacht würde. Juppiter, ernstlich in Alkmenę verliebt, klagt, dass der Pfeil des kleinen Liebesgottes mächtiger als er selbst sei und ihn, den höchsten der Götter, zwinge, jener zu dienen, welche ihn als Gott anbetet (I, 5):

Oh grande e alto destino!
Oh potencia tão profunda!
Que a setta d' um menino
Faça que meu ser divino
Se perca por cousa humana!
Que m' aproveitam os céos,
Onde minha essencia mora
Com tanto poder, se agora
A quem me adora por deos,
Sirvo eu como a senhora?

u. s. w.

Vergeblich hofft er, die „tugendhafte Frau" für sich zu gewinnen. Den Ausweg bietet erst Merkurs List, die Gestalt des fernen Amphitruo anzunehmen.

Es ist also das Ganze nicht Juppiters Werk und Erfindung.

Bei seiner Liebesqual sagt ihm Merkur (a. a. O.):

Senhor, tudo póde ser;
Que para quem muito quer,
Sempre a affeição é manhosa.
Seu marido está ausente
Na guerra longa daqui.
Tu qu' es Jupiter potente
Tomarás sua figura em ti;
Que o farás mui facilmente.
E eu me transformarei
Na de Sósea, criado seu.

u. s. w.

Freudig ergreift Juppiter den ihm gebotenen Vorschlag und gesteht später, dass einzig Amor wirke, indem er auf Merkurs Worte (II, 1)

Muito mais farás, senhor,

erwidert:

Não o faz senão o Amor
Que n' isto pode mais que eu.

Merkur ist es auch, der ihn (a. a. O.) über die Vorgänge im Lager unterrichtet, der somit alles ins Werk setzt, und dem Juppiter dies auch mit den Worten:

Pois tudo tens ordenado
Por tão nova e subtil arte ...

gerne zugesteht. Nur der Befehl an Phöbus, die Nacht auszudehnen (II 1):

Que faça mais devagar
Seu curso neste Hemispherio,

geht direkt von Juppiter aus.

Merkur übernimmt nun die Rolle des plautinischen Merkur, nachdem beide in ihrer Umgestaltung den Originalen aufs genaueste gleichen.[1]) Mit Sosias Gestalt hat er auch dessen spanische Sprache angenommen[2]) und hält auf Juppiters Geheiss Wache vor dem Hause. Wie dieser, prahlt er bei dessen Heimkehr (II, 2):

Pues tambien yo no crei
Que en mi vida te viese
Segun las muertes que ví.

Amphitruo ist, wie bei Plautus, der tapfere heldenhafte Sieger (II, 2). Wehmütig stimmt ihn, wie den Mohren von Venedig, der ganze Vorgang hauptsächlich darum, weil er seine Ehre für verloren hält. Er klagt (V, 2):

Porque é roubada
Minha honra sem temor,
E minha cara tomada,
E vossa prima enganada
Por um grande encantador.

Sein Schicksal rührt ihn zu Thränen. Weinend gedenkt er (V, 6) seines einstigen ehelichen Glückes:

E quando vejo a verdade
Do nosso amor e amizade
Desfeita com tanta mágoa
Enchem-se-me os olhos d' ágoa
E a alma de saudade.

Das ist der letzte Monolog, den er spricht, und (die Zwischenfragen „que vai lá? que cousas vão?“ ausgenommen) seine letzten Worte. So sehen wir ihn erschüttert und innerlich vernichtet, bis Juppiter spricht und sich als Gott zeigt.

Auch der Amphitruo des Plautus ist tief erschüttert durch

---

[1]) *Mercurio:* Quem tão proprio se transforma
Tenho por opinião,
Que na tal transformação
Lhe prestou natura a forma,
Com que fez Amphitrião.
Jupiter: Pois tu no gesto e na côr
Estás Sósea, escravo seu.

[2]) So sprachen in den portugiesischen Komödien jener Zeit Leute aus dem niedern Volke, Diener u. dgl.

die Störung seines häuslichen Glückes; er ist bemitleidenswert, wenn er (*V.* 1082) Bromea frägt:

Scin me tuum esse erum Amphitruonem?

Aber wir sehen ihn wieder langsam aufleben und zufrieden, ja nicht ohne Stolz, des Vorgangs gedenken. Ob wohl der Amphitruo des Camões ähnlich wie der des Plautus mit Juppiters Schlussworten zufrieden ist? Er selbst spricht es mit keinem Worte aus, und der Leser hat nach seiner Stimmung in der vorletzten Szene kaum einen Grund, dies anzunehmen. Der Schluss bringt eine Versöhnung nicht zum Ausdrucke.

Wie im Originale ist auch hier Alkmene das edle Weib, dem sein Gatte alles ist.

Ah, Senhor Amphitrião,
Onde está todo meu bem

seufzt sie (I, 1); er wohnt in ihrem Herzen; sie spricht:

Co' o coração
Que dentro n' alma vos tem.

Sie frägt, ob er im Felde oder sie zu Hause mehr geduldet habe. Sie hat ihn stets geliebt und als treue Gattin gepflegt:

Sempre de mi foi amado,
Tanto quanto em mi se sente,
Co' o coração liado,
Que se de mi era ausente,
Nelle o via figurado.
E pois mulher, que cumprisse
Melhor qu' eu fidelidade,
Não a vi, nem quem me visse
Que dos limites sahisse
Um pouco da honestade.

Als ausnehmend tugendhaft rühmt sie auch Juppiter (I, 5):

Mas que remedio hei de ter
Contra mulher tão terribil,
Que se não póde vencer?
— — — —
Tu não vês qu' esta mulher
Se preza de virtuosa?

Ihre innige Liebe zu ihrem Gatten leuchtet besonders beim Wiedersehen (II, 2) hervor:

Oh presença mais querida
Que quantas formou Amor!
Isto é verdade, Senhor?
Acabe-se aqui a vida,
Por não ver prazer maior.

Der Sklave Sósea, der spanisch spricht, steht tief unter dem des Plautus. Nur die Feigheit und das Prahlen hat er mit diesem gemein (II, 5):

Yo como muerto le ví
Juro á mi fé, que le dí
Mas de dos mil cuchillazos.

Gerade in dieser Szene ist er ganz und gar eine Gestalt der damaligen Bühne geworden.

Die übrigen Personen des Stückes, der dichtende[1]) Feliseo, Belferrão, Alkmenes Vetter, Aurelio, endlich Kallisto sind zum grössten Teile Zuthaten des Dichters. Bromia hat im allgemeinen dieselbe Aufgabe, wie bei Plautus, nur berichtet bei Camões Aurelio von der göttlichen Erscheinung.

Hat somit der portugiesische Dichter im grossen Ganzen manches ändern zu müssen geglaubt, manches andere, wie die gewiss glückliche Gegenüberstellung der beiden Amphitruo in der ersten Szene des fünften Aktes, nach den Supposita zu Plautus glücklich verwertet, wobei stets eine verschiedene Grundidee vorlag — bei Plautus die beabsichtigte Zeugung des Herkules, die immer (vgl. z. B. auch *V.* 479 sqq.) hervorgehoben wird, bei Camões das Quiproquo der beiden Amphitruo, was schon der Titel (Os Amphitriões) sagt — so hat er sich doch in vielen Stücken wieder engstens an das Original angeschlossen.

Wir sehen die Szene, wo Juppiter Alkmenen den Becher des Königs Pterelas übergiebt. Amphitruo bekam ihn als Ehrengeschenk (II, 1):

Como em sinal da victoria,
Esta copa lhe foi dada,
Por ella bebia el Rei . . .

Bei Plautus (*V.* 534):

Nunc tibi hanc pateram, quae dono mi illi ob uirtutem datast,
Pterela rex, qui potitauit . . . . . condono.

Der Abschied Pseudoamphitruos von Alkmene (III, 1):

Vós me vereis cá, Senhora,
Primeiro do que cuidais,

erinnert an Juppiters Wort (*V.* 545):

Prius [enim] *tua opinione* hic adero.

[1]) Derartige Dichter, welche ihre Liebespoesien jedem, der des Weges kommt, zum besten geben, mit der Versicherung, dass sie selbst ohne fremde Beihilfe dieselben verfertigten, wie Feliseo auf Kallistos Frage: „Senhor, vós só o fizestes?“ emphatisch erwidert: „Si que ninguem me ajoudou!“ (I, 6) waren ständige komische Figuren der damaligen Bühne. – Vgl. die höchst gelungene Farce „De quem tem Farelos“ des Gil Vicente.

Die treffliche Szene, in welcher der plautinische Mercurius den Sklaven Sosia in Angst versetzen will, hat sich Camões gewandt angeeignet; „aber er hat sie selbständig benützt und vortrefflich umgestaltet.“ [1]) Dem (*V.* 309):

Quisquis homo huc profecto uenerit, pugnos edet

entspricht bei Camões (II, 6):

No veo pasar ninguno,
En quien yo me pueda hartar.

Dem (*V.* 321):

Olet homo quidam malo suo

das:

La carne de algun humano
Me seria mui sabrosa.

Dem (*V.* 325):

Vox mi ad auris aduolauit

genau:

Una voz de hombre ahora
A la oreja me voló.

So auch die Weigerung, seinen Namen zu nennen:

343. *M.* Seruosne es an liber?	*M.* ¿Quién? ¿Quieres hablar?
S. Vtquomque animo conlubitumst meo.	*S.* Soi quien mi voluntad quiere.
M. Ain tu uero?	*M.* ¿Piensas que puedas hablar?
362. *M.* Quis erus est igitur tibi?	*M.* ¡Dí! ¿Quien eres?
S. Amphitruo, qui nunc Thebanis praefectust legionibus.	*S.* Un criado Del Señor Amphitrion.
364. *M.* Quid ais? quid nomen tibist?	*M.* ¿Como te llamas, mal hombre?
S. Sosiam uocant Thebani.	*S.* Sosea soi, se non me oiste.
366. *M.* Ne tu istic hodie malo tuo conpositis mendaciis Aduenisti . . .	*M.* Con tan nueva falsedad Andais por esta ciudad. ¡Pues, si sois Sosea, tomad!
370. Nunc profecto vapula ob mendacium.	
390. *S.* Non loquar nisi pace facta.	*S.* Tregoas' me has de prometer,
M. Non nocebo.	Dirtelohé sin profia.
S. Tuae fide credo?	*M.* Prometo.
M. Meae.	*S.* Pues, hermano, tu sabrás
S. Animum aduorte . . . Amphitruonis ego sum seruos Sosia.	Que mi amo Amphitrion.
M. Etiam denuo?	*M.* ¿Tu amo? ¿Pues llevarás?

ferner die Erzählung von seinen kriegerischen Erlebnissen und seiner Weinprobe:

[1]) Storck a. a. O. S. 338.

427. *S.* Legiones quom pugnabant maxume,
Quid in tabernaclo fecisti?
M. Cadus erat uini; inde inpleui hirneam.

S. ¿Empero, tú que hacias, cuando la batalla vias?
M. Cuando mi Señor andaba
Peleando y derramaba
La sangre de algun mezquino;
Con una bota de vino
Yo la mia acrescentaba.

u. s. w.

Der Monolog Alkmenes (III, 3) ist nach dem des Plautus (*V.* 633 sqq.) gearbeitet, doch stark zusammengezogen; ebenso die Szene mit dem Becher, die Schilderung, wie der Pseudoamphitruo sich zu Hause benahm, diese letztere nur etwas verhüllter u. dgl. mehr.

Camões hat in dieser Komödie schon im Äusseren die Schule des Gil Vicente vertreten, was, wie Th. Braga treffend bemerkt,[1]) an einem Manne Wunder nehmen muss, welcher die klassische Renaissance kannte und sich an der italienischen Litteratur begeisterte. Die Arbeit des Camões ist von hohem poetischen Werte;[2]) die Redondilhenform ist prächtig gelungen. Es ist ein klassisches Produkt, aber echt national, antik, aber völlig dem Geiste und Geschmacke der Zeit angepasst.

Von allen Amphitruobearbeitungen ist die des Camões durch Formvollendung die berechtigtste, sich der Molières hinsichtlich der metrischen Eleganz an die Seite zu stellen. Es ist reine Musik, was des Camões Verse aussprechen.

Auch F. Bouterwek[3]) fällt über die Dichtung des Camões ein sehr günstiges Urteil. „Eine wahre Bereicherung des portugiesischen Theaters war der Amphitryo .... Das Verdienst der Erfindung dieses echt komischen Stückes gehört zwar dem Plautus, dessen Amphitryo von Camões nur frei bearbeitet ist. Aber eben diese Bearbeitung hätte in der Geschichte des portugiesischen Theaters Epoche machen müssen, wenn die Nation geneigt gewesen wäre, sich eine so glückliche Verschmelzung der nationalen Formen des Schauspiels mit den antiken gefallen zu lassen. Wer den Amphitryo des Plautus nicht kennt, muss das Lustspiel gleiches Namens von Camões für ein Originalwerk halten. Die ganze Fabel des Stückes ist modernisiert, ohne die

[1]) Manual da Historia da litteratura portugueza. (Porto 1875.) pag. 245: „Admira por certo vêr Camões, que conhecia intimamente a Renascença classica, e que se inspirava da poesia italiana, seguir no theatro a eschola de Gil Vicente."

[2]) Ibid. „Bastaram estes tres Autos de Camões (sc. Os Amphitriões, El Rei Seleuco, Filodemo) para revelarem um grande poeta em nada inferior a Gil Vicente."

[3]) Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredtsamkeit. (Göttingen 1805.) S. 207.

komische Kraft der Situationen zu schwächen. Juppiter musste zwar bleiben, wer er war, aber Merkur, der den verkleideten Juppiter begleitet, macht den Bedienten ganz in portugiesischem Stil. Amphitryo stellt einen Schiffskapitän nach portugiesischen Begriffen vor. Aus dem Sosia, dem Bedienten des Amphitryo, ist ein netter Gracioso geworden, der Spanisch spricht, ob er gleich den Namen Sosia beibehalten hat. Die burlesken Szenen, in denen dieser Sosia figuriert, sind noch dadurch erhöhet, dass Merkur, der gewöhnlich Portugiesisch spricht, sogleich Spanisch zu sprechen anfängt, wenn er als Pseudososia seine Rolle spielt."

Fast zwei Jahrhunderte nach Camões griff nochmal ein genialer portugiesischer Dichter, das Opfer schändlichster Intoleranz,[1]) zum Amphitruo — der „Jude" Don Antonio José da Silva (S. 63), dessen geschickte Behandlung des Stoffes ziemlich viele neue Seiten bietet.[2]) Das Stück[3]) ist in zwei Teile zu je sieben Szenen gefasst und in Prosa geschrieben; nur die Arien und Chöre sind in Versen gedichtet. Es führt den Titel: Amfitrião, ou Jupiter, e Alcmena, Opera que se representou no Theatro de Bairro Alto de Lisboa, no mez de Maio de 1736. Aus der „Advertencia do Collector" (S. 9) erfahren wir, dass die hier gesammelten Stücke zwischen 1733—1738 sehr gefielen; doch wird der Name des Verfassers als eines der Inquisition verfallenen Juden nirgend genannt,[4])

[1]) Vgl. über dieses traurige Opfer der Inquisition F. Hoffmann, Geschichte der Inquisition. Bonn 1878. II. Bd. S. 88 ff. — Simonde de Sismondi, De la littérature du midi de l'Europe. IV, 538.

[2]) Le Brésil littéraire par Ferd. Wolf. (Berlin, A. Asher & Co. 1863.) S. 39. „Pour se faire une idée du talent d'invention et de la verve comique d'Antonio José, on n'a qu'à comparer par exemple son Amphitryão avec ceux de Plaute et de Camões, et l'on sera surpris du parti complétement nouveau que le poète brésilien a su tirer de ce sujet, surtout des scènes entre Alcmène et son époux."

[3]) Es findet sich im ersten Bande des Theatro comico Portuguez ou Collecção das Operas portuguezas que se repentárão na Casa do Theatro publico do Bairro Alto de Lisboa. Lisb. 1744—1746. 4 voll. in 8°. — Ein zweiter Abdruck der zwei ersten Bände (in der k. Bibliothek zu Wien) ist von 1747, Lisb. na regia officina Sylviana, e da Academia Real. — Ein dritter in 4 Bd. von 1759—1761. — Vor mir liegt der vierte Abdruck (quarta impressão) von 1787 (na officina de Simão Thaddeo Ferreira), dessen erster Band, S. 298—427, unser Stück enthält. — Vgl. Wolf, Brés. litt. S. 36 und Varnhagen, Florilegio. I, 206—208.

[4]) Von der Ängstlichkeit des Herausgebers zeugt seine bornierte am Schlusse angebrachte Protestação do Collector: „As palavras Deoses, Numen, Fado, Divindade, Omnipotencia e Soberania se devem sómente entender no sentido Poetico, e não de nenhuma outra maneira; porque sómente se usa dellas nestas Obras como necessarias para adorno da composição Dramatica, e expressão dos Episodios Comicos e não com intenção de offender em cousa alguma aos dogmas da Santa Madre Igreja, a quem como obediente filho, me sujeito em tudo o que ella determina." — Wem kömmt nicht des Camões Entschuldigung (IX, 90 ff.) in den Sinn, der seine Lusiaden freilich 1572 nicht 1787 hinausgab!

weshalb z. B. bei Barrera (Catál. bibl. S. 528) da Silvas Amphitruo als „manuscrita“ angeführt wird.

Erster Teil. — 1. Juppiter, von den himmlischen Chören umgeben, klagt, dass er zu Alcmena heisse Liebe fühle:

De amor todo abrazado
Mi sento quasi louco. (S. 303.)

Mercùrio schlägt ihm vor, Amphitruos Gestalt, der eben im Kriege mit den Thelebanern (!) und ihrem Könige Teréla liegt, anzunehmen; er selbst wolle sich in die „mais vil creatura“, den Sklaven Amfitriãos, der hier Saramago heisst, verwandeln. Juppiter nimmt diesen Vorschlag gerne an. 2. Alcmena jammert mit ihrer Sklavin Cornucopia, der Frau Saramagos, über die lange Abwesenheit ihres Gemahls; nach einem Menuett Alcmenas kömmt Cornucopia mit der frohen Botschaft, dass ihr Saramago, und also auch Amfitrião, zurückgekehrt sei. Alle Zweifel lösen sich, da wirklich Juppiter und Merkur in den Gestalten beider eintreten. Nach einer herzlichen Begrüssung findet Alcmena, dass ihr Gatte, entgegen seinem gewöhnlichen Wesen, zärtlicher vom Kriege zurückgekehrt sei, als er ging, und auch Merkur sah Juppiter nie so zerflossen („tão derretido“ S. 310). Juppiter erzählt die Geschichte seines Sieges und schenkt Alcmena ein Schmuckstück vom Helme des Königs Teréla. Alsdann begeben sie sich zur Ruhe. Merkur hat alle Mühe, seine Cornucopia los zu werden. Auch sie hat während seiner Abwesenheit Anfechtungen ihrer Treue erfahren, selbst Geld ist ihr angeboten worden. Mercurio findet es ungeschickt, dass sie es nicht angenommen habe. 3. Saramago tritt auf; er kömmt vom Kriege. Erst tritt ihm ein Hund entgegen, alsdann Merkur, der sich als den richtigen Saramago gebärdet. Nun frägt ihn Saramago: Conheceo vossa mercé em casa de Amfitrião hum criado esgalgado, cara de piolho ladro, corpo de parafuso, pernas de disciplina, com hum pé de cantiga, e outro pé de vento? (S. 319.) Nach einigem Streiten entfernt sich Saramago, da ihm Mercurio eine Tracht Prügel (hum diluvio de pancadas S. 321) in Aussicht stellt. Mit den Worten: Pois a Dèos, Senhor Saramago, eilt er ab, die Mercurio (fast wie Geta): „A Dèos, Senhor cousa nenhuma!“ erwidert. 4. Waldgegend. Amfitrião mit Polidaz klagt, wie lange ihm die dreimonatliche Abwesenheit von Hause vorkam. Tiresias begrüsst namens der Republik den siegreichen Oberfeldherrn und teilt ihm mit, dass man ihm einen grossen Triumph (hum notavel triunfo S. 322) vorbereite. Saramago naht. Sein Gespräch ist unklar. Er ist nicht er; von Alcmena weiss er nichts, da er von sich selbst nichts weiss (S. 323). Nun erzählt er, zuerst sei ihm ein Hund entgegenge-

kommen, der mit dem Schweife seine Freude bekundete, „donde inferi que ha creaturas que tem a lingua no rabo," dann sein Ebenbild. Man geht nach Hause, um zu sehen, in wie weit Saramago die Wahrheit sprach.

Juno mit Iris tritt auf. Sie weiss bereits von Juppiters Metamorphose und den Plänen ihres treulosen Gatten, dem sie Rache schwört. Er soll erfahren, wie wehe es ihr thut:

> Que de zelos a impiedade
> Até os céos ha de chegar. (S. 327.)

5. Juppiter trennt sich von Alcmena. „Ai, Alcmena, se tu mi disseras essas finezas não como a Amfitrião senão como a Jupiter" (S. 328) sagt er ihr bedeutungsvoll. Ebenso scheidet Mercurio von Cornucopia mit den Worten: Vale, vel, valete,[1]) wie einer „quem se despede em latim" (S. 330). — Juno tritt mit Iris ins Haus und bittet Alcmena knieend um Entschuldigung für ihre Freiheit. Unter dem Namen Felisarda will sie ihr eben ihre traurige Geschichte erzählen, da klopft Amfitrião draussen und wird eingelassen und von Alcmena begrüsst. Er findet aber den Empfang etwas frostig, bis ihm Alcmena sagt, dass er ja diese Nacht schon bei ihr gewesen sei. Juno ahnt sofort, dass der Pseudoamphitruo ihr Gatte Juppiter war. Amfitrião jedoch stutzt und Saramago fällt ein: Não te disse eu que havia cá outro Saramago? Pois por força havia de haver outro Amfitrião (S. 334). Alcmena erzählt umständlich, was er bei seiner Ankunft that, und wie er ihr das Kleinod überreichte, woraus Juno zur Gewissheit entnimmt „que este he o verdadeiro Amfitrião" (S. 336). Dieselbe Szene wiederholt sich zwischen Saramago und Cornucopia. Auch er sagt zornig: „não fui eu com quem te emsamaragaste." Eben als sie Frieden schliessen wollen, kömmt Mercurio dazu, und, um Saramago ganz toll zu machen, verändert er mehrmals Cornucopias Gesicht. Nach verschiedenen Missverständnissen naht Iris unter dem Namen Corriola, der Saramago ohne Erfolg den Hof macht.

6. Juppiter dankt Merkur, da ja alles von ihm ausging (sendo a idea tua S. 347). Er will sich bei Alcmena noch länger freuen, obwohl ihn Mercurio an Juno erinnert. Polidaz meldet, dass der Triumphzug bereit sei, worauf Juppiter geht, und (7) als Amphitruo von den Matronen bekränzt und unter dem Vivatrufen des Volkes denselben mitmacht.

---

[1]) Lateinische Stellen finden sich öfter, z. B. S. 319 inter ambobus (!) errasti, 325 heu mihi! 340 chibarritum me fecit, 343 quoad me, 345 propter unumquodque tale et illud magis u. ö.

Zweiter Teil. — 1. Juno und Iris beraten sich; letztere will sich mit Saramago einlassen, um den rechten Amphitruo zu entdecken. Tiresias, der um Amfitrião zu sprechen kam, wird hingerissen von Junos Schönheit, „que mais parece divina do que humana“ (S. 353), und Juno beschliesst ihrerseits, auch ihn zu benützen. Sie erzählt ihm, sie sei die unglückliche Prinzessin von Teleba, Flerida, die hier unter dem Namen Felisarda lebe. Sie sei gekommen, um sich an Amfitrião, dem Mörder ihres Vaters, zu rächen und auch Alcmena zu strafen. Tiresias möge ihr behilflich sein, was er auch verspricht.

2. Noch immer träumt Saramago von Corriola; da naht Iris. Cornucopia belauscht sie. Iris gesteht ihm ihre Liebe, doch seiner Frau halber wolle sie ihm entsagen. Cornucopia stürzt vor, um ihren Mann zu retten. — Während Alcmena mit Cornucopia über ihres Gatten Benehmen klagt, zeigen sich Juppiter und Mercurio. Letzterer geht sofort, um Amfitriãos Ankunft zu verhindern. Juppiter will die beleidigte Alcmena versöhnen. Nur Saramago kann nicht begreifen, „quem era aquelloutro eu que cá esteve primeiro do que eu viesse“ (S. 361). Zweifelnd geht er ab, da er nach Polidaz gesandt wird. Während Juppiter Alcmena wieder besänftigt, tritt Juno ein. Sie ist in Zweifel, ob Juppiter oder Amphitruo vor ihr stehe, aber: se elle, como Deidade sabe enganar os meus olhos, eu que tambem logro a mesma prerogativa, usarei do mesmo engano (S. 362). Juno-Felisarda ist der Ansicht, Amfitrião habe keine Verzeihung verdient, obwohl Juppiter-Amfitrião sie bittet, bei Alcmena seine Partei zu vertreten. Dennoch gelingt es ihm, Alcmena wieder zu gewinnen, und er geht mit ihr.

3. Vorsaal. — Merkur wird des Wartens überdrüssig und in der ganzen Sache ungeduldig. Wann soll dies enden? Mit Europa, Danae, Leda u. a. hat Juppiter nicht so viel gemacht. Amfitrião tritt ein. „Saramago, kennst Du mich?“ „„Soll ich die ganze Welt kennen?““ „Mich, Deinen Herrn?“ „„Mein Herr ist nur Amfitrião.““ Er kehrt ihm den Rücken und sperrt die Thüre ab. Unmittelbar darauf kömmt Saramago mit Polidaz. Amfitrião prügelt ihn wegen seines ungebührlichen Betragens, was Polidaz nicht begreifen kann. Es sei unmöglich, erklärt er, dass Saramago eben seinem Herrn die Thüre versperrt habe, da er nicht von ihm weggekommen sei, vielmehr in seinem Auftrage ihn geholt habe. „Schickte ich etwa um Polidaz?“ frägt Amfitrião. „„Gewiss! Vor einer Viertelstunde.““ Amfitrião wird ruhiger; er ahnt einen schlimmen Streich. Sie schicken sich an, die Thüre einzurennen, da tritt Juppiter heraus, und die beiden Amphitruo erblicken

einander staunend. Auch Alcmena kömmt dazu. Sie kann nur fragen: „vos rogo me digais, qual de vos he o meu esposo?“ (S. 370), worauf beide rufen: „sou eu!“ „Dann ist es keiner!“ stammelt Alcmena. Auch Juno, die dazutritt, kann beide nicht unterscheiden, so ähnlich sind sie (S. 371); nicht minder Cornucopia. Jeder der beiden will Alcmena gewinnen, jeder beschwört: „o fingido he este!“ (S. 373.) Es entspinnt sich ein Kampf; Alcmena sinkt in Junos Arme, die gerne wollte, dass sie nicht mehr erwachte. Die Amphitruo sind gegangen, dafür ist Mercurio aufgetreten, und so stehen sich nun zwei Saramago gegenüber. Saramago holt einen Spiegel und beschaut sich in demselben:

He verdade! Eu sou aquelle;
E tambem aquelle é eu!
Esta boca he como a delle,
O nariz he como o seu. (S. 384.)

Die Szene der beiden Amphitruo wiederholt sich. Jeder will Cornucopia haben, die nun glaubt, es könne wie mit Alcmena durch eine Ohnmacht gelöst werden. Sie sinkt zusammen, doch ohne Erfolg, und wird in einen Zwerg (anão) verwandelt.

4. Noch immer ist Juno trostlos über ihres Gatten Untreue. Dieser kömmt und frägt nach Alcmena. Juno hetzt ihn nun gegen Alcmena und Amfitrião; denn seine Ehre sei beleidigt. Mit dem gleichen Gefühle verletzter Mannesehre kömmt Saramago. Er belauscht Tiresias, der Juno als Flerida (statt Felisarda) begrüsst und von ihr aufgefordert wird, Alcmena im Garten zu töten. Saramago will eiligst Alcmena von dem Mordanschlag in Kenntnis setzen, wird aber von Juno in einen Baumstamm verwandelt, als welcher er übrigens an allem Folgenden Anteil nimmt. Mercurio und Cornucopia schlagen an den Baum, der schreit. Sie gehen ab, um zu sehen, wer schrie. Juppiter schneidet mit einem Dolche in den Baum Alcmenas Namen, worauf dieser blutet. Der Gott merkt, dass dies Saramago sei, und verwandelt ihn in seine alte Gestalt; so wird Saramago „desarvorado“ (S. 396). — Iris will ihr Verhältnis zu Saramago benützen, um zu erfahren, wer der wahre Amphitruo ist, bald aber steht wieder Mercurio vor ihr und verspricht ihr, sie aufzuklären.

5. Alcmena setzt sich, ihr Los betrauernd, an der Quelle nieder. Juppiter naht mit gezogenem Degen. Kein Baum, in den er nicht ihren Namen geschnitten! Er sieht sie an der Quelle eingeschlafen. Da kömmt von einer Seite Amfitrião mit dem Schwerte, von der andern Tiresias mit einem Dolche

Jeder will Alcmena töten; der eine aus Eifersucht, der andere, um sein Wort einzulösen. Juppiter schützt sie, indem er mit Amfitrião hart aneinander gerät. Auf Alcmenas Hilferuf eilen Mercurio, Polidaz, Juno, Cornucopia, Iris und ein Soldat herbei. Wer ist nun der wirkliche Amfitrião, wer Saramago? Amfitrião wird als der falsche erklärt und auf des Tiresias Befehl in den Kerker geführt; Juno ahnt indes, dass die Strafe den Unschuldigen ereile. Um Juno gefällig zu sein, möchte Tiresias auch Alcmena im Kerker wissen: „pois não negas, que admittiste os dous Amfitriões, sempre violaste a pureza do thalamo“ (S. 400). Juppiter jedoch erklärt, solches stehe nur ihm, dem Gatten, zu. Da nun Tiresias verkündet, auch die Republik sei beleidigt, rät Juppiter Alcmena, sie möge getrost gehen und sich Juppiter anheimstellen. Auch Saramago wird abgeführt.

6. Kerker. — Zu drei Gefangenen kömmt Saramago, alsdann Amfitrião, in dessen Arie (S. 415):

Sorte tyranna, estrella rigorosa

Ferd. Wolf[1]) wohl nicht mit Unrecht da Silvas eigenes Unglück besungen sieht. Saramago und sein Herr suchen sich wieder über das Vorgefallene zu verständigen, da treten Juno und Iris verschleiert ein, um den unschuldig Eingekerkerten die Freiheit zu geben.

7. Juppiters Tempel. — Tiresias, von Juno fortgesetzt getrieben, will Alcmena opfern; nun glaubt Juppiter, es sei an der Zeit einzugreifen, umsomehr als Amfitrião mit Saramago hereinstürzt, um, wenn niemand sie opfern wolle, dies selbst zu thun. „Halt ein!“ donnert Juppiter gegen Tiresias. „Ich bin unverletzlich!“ (quanto a mim, ninguem me póde castigar S. 423). „Wer bist Du denn?“ lautet die Frage. Verwandlung. Das Empyreum, wie in der ersten Szene, und die Worte (S. 424):

Sabei que Jove sou omnipotente
Que abrazado de amor da bella Alcmena
Vendo ser impossivel o alcançalla
Tomei de Amfitrião a fórma humana

erklären alles. Amfitrião darf nicht ungehalten sein:

Pois desse passatempo que aqui tive
Hercules nascerá u. s. w.

---

[1]) Le Brésil littér. S. 33. „On riait à la représentation de ses pièces, mais il ne manquait pas de personnes qui rapportaient p. e. des passages de l'Amphitrião aux souffrances qu'il avait endurées dans les cachots de l'inquisition.“

Er ist vielmehr beglückt und ruft aus: „Oh mil vezes feliz eu que tive a fortuna de que o mesmo Jupiter quizesse divinizar o meu venturoso thalamo“ (S. 424), und auch Alcmena will beglückwünscht sein: „Esposo Amfitrião, dé-me os parabens de tanta felicidade.“ Selbst Juno erklärt sich zufrieden, und Mercurio und Iris geben sich zu erkennen. Juppiter gewährt Amfitrião einen neuen Triumph als Sieger über die Telebaner, da er an seiner Statt den ersten durchgemacht habe. Der Chor (S. 426):

Que pasmo! che assombro!
Que voe tão alta
A setta do amor?

schliesst das Stück.

Da Silvas Oper — eine Art von Märchenspiel oder Zauberposse — zeigt, wie wenig es vom ästhetischen Standpunkte geraten war, vom Original abzugehen. Die Arien und Rezitative sind mit grossem Geschick den Italienern, zunächst Apostolo Zeno und Metastasio, nachgeahmt, die prosaischen Szenen oft an witzigen Wortspielen reich, oft in liebenswürdig einfacher und volkstümlicher Sprache geschrieben. Im Ganzen genommen aber, scheint doch Ferd. Wolfs begeistertes Lob (S. 155) etwas zu weit zu gehen, wenn auch keineswegs geleugnet werden soll, dass da Silva eine ganze Reihe neuer Intriguen und Verwechslungen zu schaffen gewusst hat. Dadurch freilich, dass der mythologische Hintergrund zurückgeschoben und selbst die einstige Geburt des Herkules nur ganz kurz angedeutet wurde, ist das Ganze zu einem blossen Abenteuer Juppiters, des „mancebo muito galhardo, e juvenil morador do monte Olympo“, wie ihn Juno (S. 424) nennt, herabgesunken.

Plautus gegenüber ist das Stück nicht nur um Cornucopia (wie bei Molière um Cléanthis) erweitert, sondern auch die Verwechslungsszenen durch Junos und Iris' Verkleidungen noch wesentlich vermehrt worden.

Genau zu Plautus stimmt szenisch äusserst wenig, dem Texte nach fast nichts.

Unter den romanischen Völkern haben sich besonders die Italiener für Plautus interessiert. Der Herzog von Ferrara, Herkules I., liess am 26. Januar 1487 den Amphitruo[1]) aufführen (S. 51), der auch am 12. Februar 1491 bei

[1]) Addi XXVI di Zenaro 1487 il Duca Hercole fece fare in dicto Cortile a tempo di notte la Festa di Amphitrione & di Sosia con

der Hochzeit seines Sohnes Alfonso I. mit Anna Sforza wieder auf die Bühne kam.[1]) Diese Übersetzung des Amphitruo stammt von Pandolfo Collenuccio[2]) (S. 51). Sie ist betitelt: „Comedia di Plavto | intitolata l'Amphitriona, tradotta dal latino al uolgare, per Pandolfo Colon|nutio, & con ogni diligentia | corretta & nouuamente stampata" 1530, mit einer hübschen Vignette, Plautus darstellend (in Vinegia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino. 64 Fol.). Sie ist in der von Collenuccio mit besonderer Leichtigkeit[3]) gehandhabten terza rima und im engsten Anschluss an Plautus gearbeitet, z. B. Alcmenas Monolog:

Tutti i piacer che 'n questa uita s' anno,
Son poca cosa in comparatione
De fatiche infinite e molto affanno,
Nel qual esser si trouan le persone.

u. s. w.

Das ganze Szenarium stimmt mit Plautus überein;

---

uno Paradiso con stelle & altre rode, che fu una bella cosa; ma non si potè finire, perchè cominciò a piovere & bisognò lasciare stare a hore V di notte, & dovea durare fino a le IX. (Script. rer. ital. Tom. XXIV. pag. 279.)

[1]) In meggio de la sala ghe era uno Paradiso, e dopoi dicta Festa feceno la Comedia di Amphitrione. (Script. rer. ital. Tom. XXIV. pag. 282.) — „Wie man sich vollends die Aufführung des plautinischen Amphitruo daselbst (1491, bei Alfonsos erster Vermählung mit Anna Sforza) zu denken habe, ob vielleicht schon mehr als Pantomime mit Musik, denn als Drama, bleibt zweifelhaft. (Strozii poëtae pag. 232 im IV. Buche der Äolosticha des Tito Strozza.) Das Eingelegte überwog jedenfalls das Stück selber; da sah man, von einem rauschenden Orchester begleitet, einen Chortanz von Jünglingen in Epheu gehüllt, in künstlich verschlungenen Figuren; dann erschien Apoll, schlug die Lyra mit dem Plektrum und sang dazu ein Preislied auf das Haus Este; zunächst folgte gleichsam als Intermezzo im Intermezzo eine bäurische Genreszene oder Posse, worauf wieder die Mythologie mit Venus, Bacchus und ihrem Gefolge die Szene in Beschlag nahm und eine Pantomime — Paris auf dem Ida — vorging. Nun erst kam die zweite Hälfte der Fabel des Amphitruo mit deutlicher Anspielung auf die künftige Geburt eines Herkules aus dem Hause Este." (Burckhardt, S. 316. 317.)

[2]) L' Anfitrione fu opera di Pandolfo Collenuccio da Pesaro che fu per qualche anno in Ferrara, e si ha in fatti alle stampe questa commedia da lui tradotta in terza rima e stampata poi in Venezia nel 1530. (Drammaturgia di Leone Allacci, diuisa in sette indici. In Roma (Per il Mascardi 1666), pag. 28. — Argelati, Bibl. degli volgarizzatori, Tom. III, pag. 228. IV, 357. 358. — Fontanini, Biblioteca dell' eloquenza ital. colle note del Zeno. Tomo I, pag. 202. — Vgl. Tiraboschi. VI, p. 878. — Dr. E. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie. (Lpz. 1847.) II, 116.

[3]) So auch seine: Comedia Dilettosa raccolta nel vecchio testamento nuovamente ristampata, nella quale si ragiona de Jacob et de Joseph, composta dal Magnifico Caualiero & Dottore, Messere Pandolpho Collenutio da Pesaro ad instantia dello Illustriss. & Eccellentiss. Signor Duca Hercole de Ferrara. In terza rima historiata. Stampata in Vinegia 1547 (ohne Paginierung).

nur in den Supposita waltet er freier. Mit dem Beginne des fünften Aktes liegt Amphitruo nicht vor seinem Hause, vielmehr klopft er an die Thüre:

Aprite, aprite, aprite, o uui di drento,
Se non ch' io stello l' uscio in un momento.

Bromia erzählt die Geburt der Kinder und das Weitere nach dem Originale. Die Rede Juppiters (bono animo es *V.* 1131) ist, um die Thaten des Herkules zu erzählen, von den dreizehn Versen des Originales auf einhundert drei und zwanzig ausgedehnt worden. Eigentümlich ist der Schluss. Amphitruo erwidert Juppiter, wie bei Plautus (*V.* 1143, 1144); dann aber, man hat wohl anzunehmen, als Juppiter verschwunden ist, spricht er etwas anders. Der Gott hätte ihm seine Gnade in andrer Weise als durch den Umgang mit seiner Frau erzeigen können, wohl ein Apart an das Publikum (Fol. 64):

Di tanta humanita, che l' immortale
Giove m' ha usata, contento seria,
Se pur fatto m' hauesse altro signale
D' amor, che usar con la mogliera mia:
Che tal domestichezza manifesta
Non mi ua molto per la fantasia,
E a dire il uero, non me piacque in testa
Portar l' insegna de le corna mai.
Ma pur la sorte mia dogliosa e mesta
Portaro in pace, e gli miei affanni e guai
Ch' io non son solo eletto a tali honori
Et ho per tutto de i compagni assai.
Ma uui, presenti e chari spettatori,
Ridendo e giubilando fate segno,
Se la comedia piace a uostri cuori.
Dio ue conserui ne lo eterno regno.

Ohne Zweifel zählt die Bearbeitung des Collenuccio zu den formell vollendetsten dieser Komödie.

Vollständig auf dem Amphitruo beruht,[1]) obwohl äusserlich von ihm unabhängig scheinend, die Komödie „Il marito" (der Gatte) des Lodovico Dolce (S. 57). Venedig 1545. Der mir vorliegende Abdruck ist betitelt: „Il marito. Comedia di M. Lodovico Dolce. Di nuouo corretta e ristampata. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. 1560. 24 Fol. — Im Prolog setzt Dolce die Gründe auseinander, die ihn zur Bearbeitung dieses Stückes veranlassten:

[1]) Zeno in den Annotaz. zu Fontanini. Tom. I, pag. 371. — Argelati (IV, 361): Questa commedia, dice il Zeno, esser tolta intieramente dall' Anfitrione di Plauto. — Ruth. II, 499 u. 585.

Poi, che 'l mondo ha cangiato aspetto, et uedesi
Ogni di uariar costumi & huomini,
E leggi, e Signorie, e linguaggi, & habiti;
Marauiglia non è, se le Comedie
Si fan diuersamente al nostro secolo,
Qual con uoci legate, e qual con libere.
E se l' autor, che gia ui diede il Milite
Di Plauto;[1] hora ui da quest' altra fauola
Fatta con altri uersi & altri numeri
Da l' uso de' moderni assai dissimili.
— — — — — — — — —
Hor, se grato u' è ognihor ueder si uarie
Mutationi; e renouar effigie
Saria a ciascun di uoi, penso, gratissimo,
S' ei si potesse: spettatori, piacciui
Veder l' Anfitrio trasformato in Mutio.

Sehen wir nun, wie Dolce, dem als Übersetzer[2]) und Dramatiker[3]) Bühnengewandtheit nicht fehlte, die Umgestaltung zu stande brachte.

I. Akt. Die erste Szene des ersten Aktes führt uns in die Situation ein. Mutio, der Gatte Virginias, ist nach zehn- oder zwölfmonatlicher Abwesenheit im Kriege mit den Türken mit seinem Diener Nespilo zurückgekehrt. Unterdessen hat bereits einige Monate lang Fabritio bei Virginia die Stelle ihres Gatten vertreten. Er sieht dem abwesenden Mutio völlig ähnlich, und sein Diener Roscio gleicht aufs genaueste Nespilo, sodass niemand sie unterscheiden kann (I, 1):

... come è simile
Il mio padrone a questo Messer Mutio:
Et io del tutto m' assemiglio a Nespilo.
Non uider mai tutte le età de gli huomini
Aspetti più conformi; ne miracolo
Uguale a questo.[4])

---

[1]) In seinem „Il Capitano".

[2]) Vgl. S. 57.

[3]) Tiraboschi. VII, p. 1326 u. S. 57. — Allacci (p. 448) führt von ihm fünf Lustspiele und achtzehn Tragödien auf; Riccoboni (II, 45) sechszehn Tragödien.

[4]) Dolce findet diese Voraussetzung selbst so unwahrscheinlich, dass er (III, 2) nochmal darauf zurückkommt:

è tanto simile
Il mio Fabritio a Mutio che fu ageuole
A lui condursi del marito in cambio
(*Il che pare ad udir cosa impossibile*)
E goderla piu mesi in pace e in ocio:
S' aggiunge che 'l famiglio di Fabritio
È simile al famiglio di quel Mutio
Per modo tal, che non fe Michel Angelo,
Titian, e Rafael, ch' è tanto celebre,
Ritratto mai, ch' al uiuo piu assomiglisi,
Di quel, che fan tra lor.

Der Diener Roscio hat Mutio landen sehen. Nespilo tritt auf, um seiner Herrin die Ankunft ihres Gatten zu melden; vor dem Hause jedoch jagt ihn Roscio mit Schlägen weiter und behauptet, er sei selber Nespilo, was diesen bei der grossen Ähnlichkeit völlig verwirrt macht. Fabritio nimmt von Virginia Abschied, da er auf des Kaisers Geheiss zu Feld ziehen muss.

II. Akt. Nespilo berichtet seinem Herrn Mutio, dass ein Doppelgänger ihn abhielt, seinem Befehle gemäss seiner Gattin die Botschaft zu überbringen. Dieser schenkt seinen Worten keinen Glauben; da tritt Virginia, über die so plötzliche Abreise ihres Gatten klagend, auf. Sie erblickt Mutio, der auf sie zueilt und sie voll Liebe umarmt; sie versichert ihm aber, dass er soeben erst von ihr weggegangen sei und auch sonst bei ihr gelebt habe, und dass sie gesegneten Leibes sei, was eine allgemeine Verwirrung veranlasst.

III. Akt. Fabritio ist zurückgekehrt, um die entsetzte Virginia zu beschwichtigen. Er erzählt ihr, er sei deshalb so sehr aufgeregt gewesen, weil sich hier in Padua ein Nekromant[1]) aufhalte, dem es möglich sei, sich in alle Gestalten, besonders in jene von Ehemännern, zu verwandeln und die Weiber zu berücken. Er geht alsdann mit Virginia ins Haus, Roscio erhält Auftrag, zu schliessen und niemand einzulassen. — Emilio, Fabritios Freund, und Celio treffen sich und unterhalten sich über Fabritio, der nun doch, da Mutio zurückgekehrt sei, von Virginia werde lassen müssen.

IV. Akt. Mutio kömmt zu seinem Hause zurück und findet es verschlossen. Roscio verwehrt ihm den Eintritt, da Mutio eben gespeist habe und mit Virginia der Ruhe pflege. Indessen Mutio hierüber laut klagt, kömmt Nespilo, mit Giulio über die Vorgänge im Hause seines Herrn sprechend. Mutio zieht seinen Diener wegen seiner soeben gegen ihn bewiesenen Unart zur Rechenschaft; doch Giulio beweist für den staunenden Diener, dass dieser schon seit einer Stunde bei ihm sei, also hier nicht gewesen sein könne. Auf Mutios stürmischeres Pochen treten Fabritio und Roscio aus dem Hause. Giulio eilt ab; denn es ist ihm unmöglich, die rechten beiden zu bestimmen.

V. Akt. Fabritio klagt, Emilio gegenüber, dass nun leider die Stunde gekommen sei, um für immer von Virginia zu scheiden. Wie aber soll es sich lösen? Emilio erzählt ihm nun, dass Fra Girolamo da Pesaro, ein schlauer Mönch, es

---

[1]) Über den Nekromanten dieser Zeit siehe J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance. Basel 1860. S. 544. — In Cecchis „I Sciàmiti“ (II, 5) wird ein Nekromant Malagigi genannt. — Ariost schreibt eine eigene Komödie, die (1573) Jean de la Taille ins Französische übersetzte.

auf sich genommen habe, Mutio zu beschwichtigen. Bald tritt der Mönch mit Mutio auf. Er setzt dem staunenden Mutio auseinander, dass ein Poltergeist — spirito folletico —, deren es in der Luft eine Million gebe, seine Stelle vertreten habe; das sei aber kein Teufel: denn diese könnten kein Weib befruchten:

Che i Demoni non possono concipere;
O per dir meglio ingrauidar le femine:
Perche non hanno seme: ne l' altissimo
Permetteria, che Donna con battesimo
Ingrauidata fosse dal Dimonio.

Das wollte er ihm, wenn er gelehrte Studien hinter sich hätte (se hauessi lettere), aus Skotus und Laktantius beweisen. Auf Mutios kritische Frage, ob seine Frau von einem solchen Geiste gesegneten Leibes sei:

Dunque; mia moglie è d' un Folleto grauida?

erfährt er die Antwort, sie sei es von ihm, was er zwar gerne annehmen möchte, dennoch aber nicht glauben kann.

F. Gir. È di te stesso.
Mut. È di me stesso?
F. Gir. Mutio,
M' intenderai, se m' odi con patientia.
Mut. Caro l' haurò: ma mi par impossibile.

Bruder Girolamo erwidert ihm, das komme davon, dass er von Theologie nichts verstehe. Ein solcher spirito folletico habe ihn eines Nachts vom Lager nach Padua im Schlafe getragen:

Cosi avien che tua moglie è *di te* grauida.

Mutio glaubt dies zwar nicht geradezu:

Padre, lasciamo andar si fatti termini:
Ch' io non so quel che me ne dica o credami.

Es lässt sich nicht mehr ändern; so will er wenigstens in sein Haus zurück.

Bruder Girolamo nimmt ihm den Eid ab, dass er das Kind seiner Frau als das seinige anerkennen werde, und so tritt er schliesslich anscheinend versöhnt mit seiner Gattin ins Haus ein.

Ohne Zweifel ist dieses Stück eine schamlose Karrikatur der plautinischen Komödie, die erbärmlichste Entstellung derselben. Je weiter wir uns eben von dem mythologischen Hintergrunde entfernen, desto sittlich bedenklicher wird der Stoff. Dazu kömmt noch Dolces brutale, derbe Durchführung, so gewandt auch die Sprache sein mag. Ein infolge

eines schwer anzunehmenden Zufalles dem Gatten aufs Haar gleichender Wüstling, dessen Diener jenem des Gatten nicht minder ähnlich ist, berückt die ehrsame Ehefrau des im Kriege weilenden Kämpfers. Das schnödeste Motiv des ganzen Stückes ist der Umstand, dass der gewissenlose Verführer triumphiert. Den gerechtfertigten Schmerz und die innere Folter des unglücklichen Mutio findet Fabritio komisch (III, 3):

Hai uisto e inteso tutto; a pena possomi
Ritener da le risa. O, come arrabia
Il pouerin; per certo non fu fauola
Giamai si bella d' ascoltarsi, o legger
Quanto parrà a ciascun si fatta historia.

Der Beschwichtigung des bethörten Gatten durch den namens der Religion handelnden Mönch hört Fabritio mit seinem Freunde Emilio zu, und dieser sagt, als sie vorüber ist, in zynischer Weise (V, 4):

Hor uedi, come il Bue lasciato ha uolgersi
Dal santo Padre.

Und nicht minder frech sind die Worte, mit welchen sich Fabritio an die Zuschauer wendet und sie frägt, ob sich unter ihnen nicht auch einige finden, die ein ähnliches Schicksal ruhig erdulden:

Ne ui marauigliate: che *ben trouansi*
Molti tra uoi, che tal costume seguono
Senza noia o disturbo.

Gerade der Umstand, dass die Religion Mutio beruhigen soll, dass ein Mönch, so heilig wie Girolamo (V, 1):

in tutta Padoua
Non c' è frate piu santo ne piu pratico
Ne la scrittura . . .

freilich zugleich nicht minder schlau (ibid.):

e fra Girolamo
È ghiotto, & ha a le man tutte le astutie,
Che puote hauere un frate dotto e pratico
De le cose del mondo . . . .

die Religion benützt, um einen so unsaubern Knoten zu lösen, dem getäuschten Ehemann die Hölle androht, falls er anders als versöhnlich handle (V, 2):

Che in uerità tu ti uedresti misero
E in uita e dopo morte,

dass er ihn schwören lässt und, wie ein echter Jesuit, sogar den Fall der reservatio mentalis vorsieht:

cio dico; perche gli huomini
Spesse fiate con la bocca giurano,
Ma il cuor parla altramente,

dass er ihm Geld fürs St. Antoniuskloster abnimmt und ihn für den andern Tag zur Beichte zitiert, ist das Schändlichste an der ganzen Komödie.[1]) Allein Dolce gesteht ja in seinem Prologe zum „Ragazzo" zur Charakteristik seines Auditoriums, dass, um zu gefallen, „jedes Wort und jede Handlung unanständig sein muss." Er schrieb also mit Berechnung für den Kitzel des Publikums![2])

Man vergegenwärtige sich Mutios verhängnisvolle Lage, seinen wahren Schmerz, die Schilderung, welche (III, 3) Celio von ihm entwirft:

io l' ho veduto, e uditolo
Per istrada doler, gridar, distruggersi
D' hauer trouata la mogliera grauida:
E uuol saper chi è quel, che con l' imagine
Sua, come mostra hauere inteso, gli habbia
Tolto l' honor. Tu sai come per picciolo
Sospetto i Padouani amazzar sogliono
Gli huomini e le mogliere.

wie er selbst daran denkt, sich den Tod zu geben (IV, 3):

Che tardi piu? che non t' amazzi?

und stelle dagegen den Triumph des sittlich verkommenen Fabritio, so haben wir das Bild jener schändlichen Komödie, die späterhin in verschiedenen Ländern Sitte wurde, und deren

[1]) Freilich erinnert man sich hierbei des Paters Timoteo in Machiavellis „Mandragola" und seines Einflusses auf Lucrezia, so wie manches andern Mönches der italienischen Komödie.

[2]) Bekannt und öfter zitiert (Ginguené VI, 293. Ruth II, 509) ist Dolces Prolog zum „Ragazzo", wo er (Ausg. von 1550, S. 4) schliesst: „Ma se forse parrà ad alcuno, che in lei (sc. commedia) si esca alcuna uolta fuore de' termini della honestà, douerete pensare, che a uoler bene esprimere i costumi d' hoggidi, bisognerebbe, che le parole & gli atti interi fossero lasciuia." — Ähnlich sagt Gio. Batt. della Porta von seiner Komödie Olimpia: Se fusse un poco vana, o lasciuetta, iscusatela, che il bello e 'l buono non pottero mai imparentarsi insieme (!) — Nur ganz vereinzelt finden wir eine Reaktion gegen diese Unsittlichkeit der Bühnendichter. So wird im Prologe der Komödie La Balia [La | Balia | Comedia | di M. | Girolamo | Razzi. | Nouuamente stampata. | In Fiorenza | Appresso i Giunti, | 1560. (55 Fol.)] dieser Punkt berührt. Man macht der antiken Komödie den Vorwurf, dass sie weniger sittliche Figuren vorführe. O direte uoi, fährt Razzi weiter, si ueggiono pure nelle Comedie antiche, cosi fatti personaggi, & somiglianti azzioni. Si ueggiono; ma altrimenti, che nella maggior parte delle moderne; nelle quali sono introdotti solamente per dire, & fare mille sceleratezze, & non per ammaestrar gl' huomini, e incaminargli à uirtuosamente operare.

Witz einzig darin lag, dass jeder ehrliche Mann dem Gelächter der Zuschauer preisgegeben wurde, jeder Schurke als Sieger von dannen ging.[1])

Die Charaktere des Lustspieles sind nicht scharf ausgeprägt. Dem leichtgläubigen, dummen[2]) Mutio, der seine Gattin über alles liebt,[3]) dem es aber an persönlichem Mut zur rechten Zeit gebricht,[4]) steht die keusche,[5]) überaus schöne[6]) Virginia zur Seite, das unschuldige Spielzeug[7]) Fabritios.

Ein Anlauf zu etwas Charakterdarstellung ist im ersten Akte an der Figur des feigen[8]) Nespilo gemacht worden, wo dieser über die Fürsten als die Anstifter der Kriege schmäht und seiner Philosophie vom ewigen Frieden Worte verleiht;[9]) aber es ist nur ein Anlauf, eine Reminiszenz des vom Kriege heimkehrenden plautinischen Sosia, der über Herren und Knechte philosophiert.

Hat nun Dolce so das Stück wesentlich geändert und aus dem mythologischen Faktum der plautinischen Komödie ein ab-

---

[1]) Über die grenzenlose Unsittlichkeit der damaligen italienischen Bühne siehe bei Ruth II, 505—515.

[2])
Questo Mutio
È sciocco, & ama la consorte. Facile
Cosa sarà, ch' ogni nouella e frottola
Del frate creda come il Credo: massima
Mente c' ha in lui deuotion plenaria,
Come dimostra hauerla.

[3]) Er nennt seine Frau (IV, 1):
Mutio, la moglie tua, la tua Virginia;
Ch' era il tuo bene, il tuo cuor, la tua anima.

[4]) III, 4.
Mutio,
Ancor ch' ei sia soldato e nato in Padoua,
È . . . piu sciocco e timido
Che non fu 'l Calandrin di Gian Boccaccio.

[5]) I, 4.
s' io credessimi,
Signor mio caro, ch' in uoi qualche dubbio
Fosse de la mia fe, ch' è chiara e lucida,
Hora io farei quel che gia fe Lucretia.

[6]) III, 4. Virginia è bella . . .

[7])
L' innocentia
Difenda Dio di questa bella giouane:
Che, s' ha meco peccato in adulterio
Col corpo suo, non peccò gia con l' animo,
Giacer credendo col marito proprio.

[8]) I, 2. Non è huom piu timido
Di questo sciocco.

[9]) I, 2. Maledetti sian l' armi, i Duchi, e i Prencipi,
Che 'l mondo spesso sottosopra uolgono.
O che uiuer saria dolce e pacifico,
Se ognun si stesse nel suo stato a godersi
Cio che possede; e non cercasse togliere
Quel che è d' altrui, spingendo a morte gli huomini.

scheuliches Gemälde sittlichen Verfalls gemacht,[1]) so sind doch der direkten Anklänge an Plautus zu viele, um einen kurzen Vergleich mit dem Originale gänzlich abzuweisen. Insbesondere die ersten Akte sind, wie schon die Inhaltsangabe zeigte, auf Plautus aufgebaut, oft mit wörtlicher Benutzung des Originales. So z. B. Merkurs Bramarbasieren.

V. 302. Agite pugni: iam diust quom uentri uictum non datis.
Iam pridem uidetur factum, heri quod homines quattuor
In soporem conlocastis nudos.
I, 2. O pugna mie durissime
Piu che diamante; perche state a cintola?
Parui egli si gran tempo che a quattr' huomini
La terza notte uoi faceste correre
La ceruella in sugli ochi?

V. 306. Quattuor uiros sopori se dedisse hic autumat:
Metuo ne numerum augeam illum.
I, 2. Ei dice ch' a quattr' huomini
Ha spezzato la testa. Io resto in dubbio
Che me ne faccia il quinto e accresca il numero.

V. 343. *Merc.* Seruosne es an liber?
Sos. Utquomque animo conlubitumst meo.
I, 2. Io son quello che mi piace d' essere . . .
Sei famiglio o huomo libero?

V. 389. *Merc.* Immo indutiae parumper fiant, siquid uis loqui.
Sos. Non loquar nisi pace facta.
Merc. Dic, siquid uis: non nocebo.
Sos. Tuae fide credo?
Merc. Meae.
I, 2. *Rosc.* Tregua facciasi
Fin che tu parli.
Nesp. Pace io chieggio, domine,
Altrimenti io non parlo.
Rosc. Parla che licentia
Ti do di dir, senza ch' io t' habbia a offendere.
Nesp. Io credo a la tua fede.
Rosc. Le poi credere.

V. 394. Amphitruonis ego sum seruos Sosia.
I, 2. Nespilo io sono, e seruitor di Mutio.

V. 402. Hic homo sanus non est.
I, 2. Infine, tu sei pazzo.

V. 403. *Sos.* Quod mihi praedicas uitium, id tibist.
Quid, malum, non sum ego seruos Amphitruonis Sosia?
Nonne hac noctu nostra nauis huc ex portu Persico
Venit . . .
Nonne ego nunc sto ante aedis nostras?

---

[1]) Vgl. Ginguenés Urteil über die Komödie VI, 291. „L'exacte ressemblance de Jupiter avec l'époux d'Alcmène et de Mercure avec Sosie, étant l'effet d'un pouvoir surnaturel, est mythologiquement vraisemblable: celle de deux bourgeois italiens et de leurs deux valets, si entière que toute une ville s'y méprend, et qu'une femme honnête, mais sensible, y est trompée de jour et de nuit, est hors de toute vraisemblance."

Non loquor . . .
Quid igitur ego dubito? aut quor non intro eo in nostram domum?

Merc. Omnia ementitu 's: equidem sum Amphitruonis Sosia u. s. w.

I, 2. *Nesp.* Questo uitio
È tuo. Hor non son' io seruo di Mutio?
Non son uenuto io seco di Vinegia? non è
Questa la casa nostra? . . .
. . . . . io pur parlo . . .
. . . perche rimango adunque e dubito
D' entrar in casa?
Rosc. . . . Non pensar d' entraruici,
Ch' ella è mia casa: mio padrone è Mutio:
Io Nespilo suo seruo . . .

So der Beginn des zweiten Aktes:

V. 551. *Am.* Age i tu secundum.
Sos. Sequor, supsequor te.
Am. Scelestissumum te arbitror.
Sos. Nam quamobrem?
Am. Quia id quod neque est neque fuit neque futurumst
Mihi praedicas . . .
Am. . . . iam quidem hercle ego tibi istam
Scelestam, scelus, linguam, apscidam.
Sos. Tuus sum
Proinde ut commodumst et lubet, quicque facias.
Tamen quin loquar haec uti facta sunt hic,
Nunquam ullo modo me potes deterrere.
Am. Scelestissume, audes mihi praedicare id,
Domi te esse nunc, qui hic ades.
Sos. Vera dico u. s. w.

II, 1. *Mut.* Camina pur.
Nesp. Camino.
Mut. Temerario!
Nesp. Perche mi dite temerario?
Mut. Bestia,
Ardisci tu di raccontarmi fauole
Mai non piu intese al mondo & impossibili?
. . . . . se tu non taci, Asino, cauoti
Quella linguaccia.
Nesp. Uoi padron potetemi
Amazzar, se uolete: ma il contrario
Non dirò mai s' ho detto il uer.
Mut. Tristissimo,
Ancor uai replicando; e affermi d' essere
Ne la mia casa: e tuttauolta ueggoti
Su questa strada inanzi gli occhi proprii?
Nesp. S' io dico uer . . .

Ganz ähnlich ist auch Virginias Monolog (II, 2) dem der Alcumena (*V.* 633):

Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda
Praequam quod molestumst? . . .
Nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio . . .

Certo tutti i diletti, che si godono
Nel mondo, a paragon le molestie
Si ponno addimandar pochi e breuissimi.
In me ueggo l' esempio, e sento e prouolo ...

Alcumena glaubt, als sie ihren Gatten wieder sieht, er wolle ihre Liebe prüfen:

(*V.* 661.) An ille me temptat sciens
Atque id se uolt experiri, suum abitum ut desiderem?

ebenso Virginia (II, 2):

Forse uole ispiar, s' io mi ramarico
De la partita sua.

Solcher Reminiszenzen ergeben sich im Stücke noch viele, z. B.

(*V.* 1031.) *Merc.* Prodigum te fuisse oportet olim in adulescentia.
Am. Quidum?
Merc. Quia senecta in aetate a me mendicas malum.
Io uoglio creder che sii stato prodigo
Quand' eri giouanetto: c' hor limosina
Cerchi da me di pugna e calci.

Sie beweisen, wie sehr Dolce stets sein Original vor Augen schwebte; was zugleich den Unterschied jener so oft gerühmten klassischen Unbefangenheit gegenüber dem beabsichtigten Kitzel späterer Zeiten — Natur und Raffiniertheit — in ihren Gegensätzen deutlich zu erkennen giebt.

Wieder auf den Amphitruo, doch in gar eigentümlicher Form, griff Luigi Groto Cieco di Hadria (1541—1585) zurück in seinem Pastoraldrama La Calisto.[1]) einem höchst lasziven Werke, das seit 1561 gespielt und in umgearbeiteter Form am 24. Februar 1582 aufgeführt wurde. Die Grundidee ist aus den Metamorphosen Ovids (II, 400 sqq.), die Inszenierung aber nach dem Amphitruo.

Juppiter, von Liebe zu Kallisto brennend, nimmt die Gestalt Dianas an, Mercurius jene der Isse, jener Nymphe, welche Diana nach Kallisto am meisten liebt. Mercurius hat zu wachen, damit die Dazwischenkunft Dianas oder Junos Juppiter nicht überrasche. Mercurius benutzt gleichfalls seine Maske, um die Nymphe Seluaggia zu überlisten. Es folgen dann dieselben Verwechslungen, wie im Amphitruo, und

[1]) La Calisto, nuoua fauola pastorale di Luigi Groto Cieco di Hadria. Nouamente stampata. In Venetia (appresso Fabio e Agostin Zoppini Fratelli) 1583. — Eine Pastorale „Jupiter et Calisto" (1770) schrieb auch der Abbé Voisenon. (Oeuvres complettes, Paris 1781. III. Band. S. 97—113.)

Missverständnisse aller Art, da Apollo als Schäfer der Nymphe Isse seine Gefühle ausdrücken will und bald diese bald Mercurius in ihrer Gestalt vor sich hat. Endlich entdecken sich die drei Götter vor einander, und das Schäferspiel endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Die Nymphen können zwar nicht mehr als solche Dianen dienen; sie erhalten jede einen ihrer früheren Verehrer (Siluio und Gemulo), die trotz dessen, was vorging, überglücklich sind, ähnlich Amphitruo, der sein Gut mit dem Gotte teilte.[1])

An Seltsamkeiten ist hier vieles zusammengetragen. Die Szene ist in „Parrasia, che si chiamò poi Arcadia". Schon der Prolog weist auf Plautus hin:

Qui parleran gli Dei, *come già in Plauto.*

Am Schlusse des ersten Aktes singen die drei Grazien, am Schlusse des zweiten vier Schwäne, am Schlusse des dritten alle Bäume, am Schlusse des vierten die Wolken. Am Ende (V, 3) löst Juppiter gewaltsam die Verwirrung, wie im Amphitruo:

Horsù Diana per trarti di dubbio,
Io son Gioue tuo padre, & è Mercurio
Questi . . .
La cagion del uenir nostro in Parrasia
Fu l' amor verso due de le tue uergini,
Ver Calisto, e Seluaggia. A queste pouere
Ninfe ingannate dal uiso, e da l' habito,
Indi da noi con forte uiolentia
Sforzate, da perdon. Verso lor placati,
Poich' elle non ne han colpa, anzi ramarico.

Hin und wieder findet sich noch in der italienischen Litteratur ein Spiel von der Geburt des Herkules, wie z. B. das von Riccoboni (I, 160) angeführte „Il Natale d'Ercole" (1605) des Michel Angelo Buonarroti, il giovine (geb. 1563),[2]) des Neffen des grossen Meisters. Eine spätere Bearbeitung des Amphitruo von Pariati (geb. 1665 in Reggio; gest. 1733 in Wien als „kaiserlicher Kammerdichter") erwähnt Vapereau.[3]) Es ist dies wohl nur ein Operntext, wie seine übrigen „tragicommedie per musica".

---

[1]) Ginguené. VI, 363. — Ruth. II, 615.

[2]) Nach Allacci (S. 223): Il Natal d' Ercole di Michelagnolo Buonaroti. Fauola rappresentata al Serenissimo D. Alfonso d' Este nella venuta sua à Firenze. In Firenze nella stamperia de' Giunti. 1605. 4°. — Vgl. Prölss. I, 2. 190; Crescimbeni, Ist. della volg. poes. IV, 154.

[3]) Vapereau, Dictionnaire universel des littératures. Tom. I, pag. 83. „Amphitryon, comédie de Plaute, imitée sous le même titre par Molière, Dryden et Pariati." — Es ist der bei G. Maffei,

An Übersetzungen nennt Argelati[1]) jene von P. Don Mauro Sellori, anagrammatisch Romolo dal Seri, (Roma, Orazio Campana 1702) und zwei Manuskripte, deren eines von Mons. Niccolò Fortiguerra. Eine andere Übersetzung stammt von Pietro Piareta.[2]) Eine Oper „Anfitrione", Musik von Gasparini Francesco, wurde nach Clément[3]) zu Rom im Jahre 1707 aufgeführt.

In Frankreich war der Amphitruo des Plautus seit dem Jahre 1500 durch die Übersetzung von Jean Meschinot († 1509)[4]) in seinen poésies diverses (Brug. 4) bekannt. Charles Feau (geb. 1605 zu Marseille) griff in seinem Lustspiele, „Brusquet I. Busquet II," zu einigen Szenen des Amphitruo[5]) (um 1634.) Im Jahre 1638 erschien die erste vollständige Bearbeitung des Amphitruo für die französische Bühne von Jean Rotrou (S. 67) unter dem Titel „les Sosies."[6])

In der Reihe der Szenen, im Dialoge, kurz durchweg folgt Rotrou fast wörtlich dem Plautus; nur einige Zuthaten sind von ihm, so der etwas steife Prolog der Juno, in

---

storia della letteratura italiana (Milano 1825) III, 163 genannte „Pietro Pariati, poeta di mediocrissimo merito". Er war einer der Gelegenheitsdichter am kaiserlichen Hofe zu Wien, wo sein „Creso" (1723) und München, wo seine „la pubblica felicità" (1722) erschien. Die 1752 in Leipzig und Frankfurt erschienenen „Sechs Lustspiele nach dem neuesten Geschmack" enthalten als No 6 „Archelaus von Kappadozien aus dem Italienischen des Pariati". — Sein Amphitruo war mir nicht zugänglich. Auch Dr. Marcus Landau, der in seinem Buche „Die italienische Litteratur am österreichischen Hofe" (Wien, Gerold 1879) auf S. 44—47 von Pariati handelt, nennt seinen Amphitruo nicht.

[1]) S. 230. 231.

[2]) Fabritius (Bibliothec. lat. medii aevi) I, 6. — E. Sommer, Les Comédies de Plaute. I. Bd. S. 4.

[3]) Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras par Félix Clément et Pierre Larousse. Paris. Seite 40.

[4]) Nach Sulzer III, 192b und III, 704b. Eine spätere Übersetzung von 1761 ist von Girauld.

[5]) Siehe Beauchamps, Recherches II, 137. Comédie imitée du Sosie de Plaute, & tirée de l'éloge de Strozzi de Brantôme vers 1634. Das Stück hatte einen kolossalen Erfolg nach den Mitteilungen des P. Bougerel. — Über Brusquet s. Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeilles, abbé et seigneur de Branthôme ed. Prosper Mérimée et Louis Lacour. Paris 1858. Zweiter Band. S. 246—292.

[6]) Die Jahreszahl 1638 trägt das „les Sosies" titulierte Exemplar. Paris (chez Antoine de Sommaville, au Palais, dans la galerie des Merciers à l'Escu de France). Ebenso (aber les deux Sosies) bei Moland V, 9 und Ussing I, 231. — Dagegen 1636 in der Ausgabe von Th. Desoer. Paris 1820. III, 352—456.

welchem sie ihrer glühenden Eifersucht Luft macht und ihrem Gatten in Herkules einen gefährlichen Nebenbuhler prophezeit.

Lui-même contre lui servira ma colère.

Der erste Akt stimmt Szene für Szene mit dem Originale überein. Merkur hält vor dem Hause, als Sosia, in der dreifach langen Nacht Wache und jagt den verwirrten Sosia von dannen. Juppiter trennt sich von Alkmene. Ebenso ist der zweite Akt mit Plautus übereinstimmend; die thessala ancilla heisst hier Céphalie. In den dritten Akt ist als sechste Szene ein Gespräch Merkurs mit Céphalie eingeflochten. Der vierte Akt führt zum Streite Amphitryons mit Merkur. Sosia kömmt mit den Hauptleuten, die er auf Juppiters Geheiss zum Mahle geladen hat. Er behauptet Amphitryon gegenüber, da ihn dieser zur Rede stellt, dass er ja selbst so befohlen habe, worüber dieser in heftigen Zorn gerät. Unterdessen tritt Juppiter aus dem Hause und begrüsst die Hauptleute. Beide Amphitryonen stehen sich gegenüber und berichten in sehr gelungenen Erzählungen (IV, 4) von ihren Heldenthaten. Die Hauptleute vermögen nicht, den richtigen zu unterscheiden, sie folgen aber Juppiter, da der erste meint (IV, 4):

L'avis où je m'arrête
Est de suivre celui *chez qui la table est prête*;

und der zweite:

Point, point d'Amphitryon, où l'on ne dîne point.

Amphitryon wird aus seinem Hause hinausgesperrt.

Im fünften Akte prügelt Merkur Sosia aus dem Hause, weil er sich in die Küche gewagt hatte. Diese schmähliche Behandlung veranlasst ihn, sich in einem längeren Monologe für seinen Herrn, den wirklichen Amphitryon, zu entscheiden. Mit dem heroischen Entschlusse (V, 1):

Cherchons le malheureux et suivons sa fortune,
Compagnon de son sort partageons son souci;
S'il périt, périssons, s'il vit, vivons aussi.

geht er, ihn zu suchen. Juppiter nimmt von Alkmene Abschied, um zum Könige Kreon zu gehen. Ahnungsvoll sagt er seiner Gattin, dass ihr künftiger Sohn einmal für ein Kind Juppiters gelten könne (V, 2):

Adieu, conserve-toi pour ce fruit précieux
Qui va naître à la terre à la honte des cieux,
Et dont j'osois prédire et non sans connoissance,
Que Jupin sera cru l'auteur de sa naissance.

Indessen die drei zurückgebliebenen Hauptleute über das Wunder der beiden Amphitryonen sprechen, naht Amphitryon mit Sosia und den Wachen des Königs Kreon, um gewaltsam in das Haus zu dringen. Ein mächtiger Donnerschlag schleudert sie zu Boden. Céphalie tritt aus dem Innern des Hauses und berichtet, wie Alkmene schmerzlos zwei Knaben geboren habe. Unter wiederholtem Donner öffnet sich der Himmel, Juppiter klärt alles auf. Amphitryon, der anfangs noch sehr wenig erbaut schien und (V, 5) äusserte:

> Je plaindrois mon honneur d'un affront glorieux,
> D'avoir eu pour rival le monarque des Dieux!
> Ma couche est partagé, Alcmène est infidèle,
> Mais l'affront en est doux, et la honte en est belle.
> L'outrage est obligeant; le rang du suborneur
> Avecque mon injure accorde mon honneur.

fügt sich trotz des bedenklichen Wortes (V, 6):

> Alcmène ...
> Peut entre ses honneurs conter un *adultère;*
> *Son crime* la relève, il accroît son renom ...

wobei „adultère" und „crime" spitzig genug klingen; auch der erste Hauptmann sagt ihm:

> Vous partagez des biens avecque Jupiter.

Nur Sosia meint, wohl im Einklang mit dem Zuschauer,:

> Cet honneur, ce me semble, est *un triste avantage:*
> *On appelle cela lui sucrer le breuvage.*

Wie schon die Inhaltsangabe zeigt, hat Rotrou Plautus vollständig kopiert. Man könnte den lateinischen und französischen Text neben einander stellen; der letztere ist nur eine poetische Übertragung des Originals. Selten, dass er eine etwas zu derbe Stelle des Urtextes (z. B. *V.* 666 ff.) unterdrückt oder einige Worte des Dialogs halber einflickt. Stets schliesst er sich aufs engste an Plautus an, selbst in minder verständlichen Ausdrücken, wie z. B. (I, 3):

> Toi qui portes *Vulcain* en cette corne esclave ...

nach *V.* 341:

> Tu, qui *Volcanum* in cornu conclusum geris.

mit Hinweis auf die Hornlampe, welche Sosia trägt.[1])

[1]) Diese Hornlampe, die wohl auch Aulularia III, 6 unter laterna Punica gemeint ist (vgl. Rapp, Die plaut. Lustsp., S. 875), gehörte

Freier waltet Rotrou da, wo die Lücke des Originals ihm das Recht zu völlig selbständiger Arbeit einräumte, in den einleitenden Worten Junos und, wo er einige Zwischenreden Merkurs, wie die Einführung in die erste Szene, die vierte Szene des ersten Aktes u. a. m., wesentlich zusammenzog und aus dem erläuternden Prologe des plautinischen Merkur zum grossen Teile bühnengerechte Monologe machte. So ist es Rotrou gelungen, ein ganz vortreffliches Bühnenstück moderner Gestaltung zu schaffen, das mit grossem Beifalle aufgenommen wurde.[1])

Amphitryon hielt sich auf der Bühne und vorzüglich als Ballet. Im Jahre 1650, kurz vor seinem Tode,[2]) setzte Rotrou selbst ein grossartiges Maschinenstück „la Naissance d'Hercule" für das Maraistheater in Szene, dessen Beschreibung sich bei René Baudry[3]) findet, und in welchem, dem Originale zuwider, einige Erweiterungen der Handlung vorkommen. Im vierten Akt macht Juno Lärm unter den Unsterblichen, und im fünften kömmt, statt der mythologischen zwei Schlangen, ein ganzer Schwarm gegen das Kind Herkules, dem Juppiter seinen Adler zu Hilfe schickt, um die Schlangen zu vernichten. Man sieht die Absicht, zunächst Maschinen zu verwenden.

Am 23. Februar 1653 wurde das grossartige „Ballet de la Nuit" von Benserade,[4]) in Szene gesetzt von Torelli, vor dem Hofe zur Feier des glücklichen Feldzuges von 1652 aufgeführt. In diesem findet sich die Pantomime (comédie muette) des „Amphitryon" als sechste „entrée" der zweiten „veille".

M. Hesselin als Juppiter leitete das Ballet mit folgenden bezeichnenden Versen ein:

---

zu den unentbehrlichen Requisiten der Amphitryonenaufführungen. In der Bibliothèque nationale zu Paris findet sich (Man. Fol. 24, 330) ein Register mit dem Titel: „Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre, comencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673. Dort finden sich als Requisiten zu (Molières) Amphitryon: „Le théâtre est une place de ville. Il faut un balcon, dessous une porte; pour le prologue, une machine pour Mercure, un char pour la Nuit. Au troisième acte, Mercure s'en retourne et Jupiter sur son char. Il faut une lanterne sourde, une batte." S. Despois, le théâtre français sous Louis XIV. (Paris 1874), pag. 414.

[1]) Lotheissen. II, 184.

[2]) Guizot (Corneille et son temps), pag. 373. On a aussi le dessein du poème de la grande pièce de machine de la „Naissance d'Hercule", dernier ouvrage de M. Rotrou, représenté sur le théâtre du Marais et imprimé en 1649. C'est probablement un ballet d'Amphitryon.

[3]) Moland. V, 9.

[4]) Moland. V, 10. 11. Siehe Fournel, Les Contemporains de Molière. Bd. II. S. 353—406. Vgl. auch ebenda S. 219. 281.

Dans le ciel où je suis, règne une paix profonde;
Là donnant à mes sens ce qu'ils veulent d'abord,
Sans trop m'inquiéter des affaires du monde,
J'en laisse la conduite au sort.
Assez commodément, de crainte qu'il m'ennuie,
Je prends les passetemps les plus délicieux
Et pour mes Danaës j'ay toujours de la pluie,
Ce que n'ont pas les autres dieux.
Je gouste le nectar bien mieux qu'ils ne le goustent,
Et, plaignant les mortels qui s'attachent au bien,
Quand ce n'est que de l'or que mes plaisirs me coustent,
Mes plaisirs ne me coustent rien.
Je sçais vivre à ma mode, et rien ne m'importune;
A tout ce que je veux, on ne dit jamais non,
Et sçavez-vous quelle est ma meilleure fortune?
C'est que je n'ay point de Junon.
Personne dans mon ciel ne me chante ma gamme,
De foudre et de tonnere il ne m'en faut point là;
Mais si je m'avisois d'épouser une femme,
J'aurai bientost de tout cela.

Konnte man Ludwig XIV. greifbarer zeichnen? Ag. : 15!

Über die weiteren Personen des Ballets führt Fournel[1]) an: Outre Jupiter, Alcmène et Bromia, dont les costumes n'ont rien de particulier, le dessinateur a reproduit ici Amphitryon avec la physiognomie et l'habit d'un Sganarelle, puis Sosie en casaque de valet, semée de plaques rondes de diverses couleurs. On voit aussi le docteur, calqué sur le type de la comédie italienne.

Die Pantomime hat vier Akte. Der erste behandelt den Abschied Amphitruos, der mit seinem Diener Sosia abreist. Der zweite Akt erinnert vollständig an Camões. Hier klagt Juppiter dem Merkur seine Liebe zu Alkmene und erhält von ihm den Rat, sich in Amphitryons Gestalt zu verwandeln. Alles Übrige ist nach Plautus gearbeitet. Verwickelung und Lösung ist in den vierten Akt gelegt.

Diese Amphitryonballets wurden im achtzehnten Jahrhundert ziemlich häufig. So findet sich z. B. Amphitryon, ballet héro-comique en trois actes en vers libres par M. (Venard) de la J(onchère);[2]) früher schon wurde ein Ballet Amphitrion im Jahre 1680 aufgeführt.[3]) Oft auch sind es Vaudevilles geworden, wie der Amphitryon, parodie de pièce en musique en trois actes avec prologue en pantomime et couplets de vaude-

[1]) A. a. O. S. 382, Anm.
[2]) Im ersten Bande S. 179—228 des Théâtre lyrique de M. de la J. in 8°. Paris, veuve Duchesne, Jombert fils.
[3]) Beauchamps, Recherches III, 82. „Amphitrion avec des entrées de ballet. Composées par le sieur Beauchamp, & des récits chantés par les demoiselles de S. Christophe, Rebel & les sieurs Morel et Langeais, représenté à l'hôtel de Condé...

villes par M. Raguenet; dargestellt auf dem Theater von Lille am 11. Januar 1713;[1]) oder der ungedruckte Amphitryon, ou les deux arlequins pièce en trois actes, toute en vaudeville par l'abbé Pellegrini, dargestellt von der „troupe de Pellegrini" à la foire Saint-Germain den 3. Februar 1714.[2])

Rotrous „les Sosies" waren, ob sie auch noch „dem Plautus in höchst mechanischer Weise nachgedichtet"[3]) waren, ein gerne gesehenes Stück, bis sie durch Molières (S. 67) Meisterwerk von der Bühne verdrängt wurden. Am 13. Januar 1668[4]) kam die Neubearbeitung Molières „Amphitryon" auf die Bretter und wurde neun und zwanzigmal nach einander aufgeführt.[5]) Mit Molières Bearbeitung war der Amphitruo ein Stück für die ganze Welt geworden. Über das Verhältnis Molières zu Plautus kann man sich kürzer fassen, da es vielfach schon Gegenstand eingehender Erörterung geworden ist.[6])

Molières Lustspiel umfasst drei Akte.[7]) Mercure und die Nacht führen den Zuschauer in die Situation ein. Sosie tritt auf, um seiner Herrin Alcmène Kunde von ihrem Gatten zu bringen; er wird jedoch von Mercure mit Schlägen ferngehalten. Juppiter nimmt von Alcmène Abschied. Den Schluss des Aktes bildet die Begegnung Mercures mit Cléanthis, einer Gesellschafterin Alcmènes, die an Sosie verheiratet ist. Sie hält Mercure für ihren Gatten und ist über seine Kälte stark erzürnt.

Mit dem Beginne des zweiten Aktes erzählt Sosie seinem Herrn Amphitryon, was er erleben musste. Dieser ist sehr zornig über den Bericht, dem er keinen Glauben beimisst. Noch während er den Sklaven schilt, naht Alcmène. Die beiden Gatten können sich nicht verständigen und scheiden aufgebracht von einander. Dieselbe gelungene Szene wiederholt sich zwischen Sosie und Cléanthis, welche ihrem Manne in der gleichen Weise sein voriges Benehmen und die kalte Begrüssung bei

---

[1]) Gedruckt in 12° zu 23 Seiten ohne Angabe des Druckorts.

[2]) S. für alles die Nachweise im Dictionnaire universel du Théâtre en France von Gaizet und Burtal. Erster Teil. S. 141.

[3]) Mahrenholtz. S. 65.

[4]) Irrtümlich ist der 16. Januar genannt in C. Humbert, Geschichte des Tartüffe in „Zeitschrift für neufz. Sprache" 1881. III, 1. 56.

[5]) Moland V, 16.

[6]) Vgl. z. B. Rapp, Die plaut. Lustspiele. VI, pag. 810—816. Mahrenholtz, in Herrigs Archiv, 56. Bd., S. 250 ff. — Mahrenholtz, S. 225–230 u. 351—355. — Molière, Sein Leben und seine Werke von F. Lotheissen. Fkf. a M.

[7]) Der erste Druck von 1668 bei Ribou. — Ausgabe von Moland 1864, s. S. 116, Anm. 5 — Oeuvres de Molière, nouvelle édition par Eugène Despois et Paul Mesnard. Paris (Hachette) 1881. Sechster Band, S. 309—472.

seiner Ankunft vorwirft. Juppiter gelingt es indessen, Alcmène wieder zu versöhnen, während Cléanthis bei Sosie weniger Erfolg hat. Er will sich nicht beschwichtigen lassen, vielmehr ruft er (II, 7):

Je veux être à mon tour en colère.

Im dritten Akte hält Mercure den Amphitryon in grober Weise von seinem Hause ferne, indem er ihm wiederholt die Versicherung giebt, Amphitryon sei bereits drinnen bei Alcmène. Unterdessen hat Sosie auf Juppiters Befehl die Offiziere des Heeres eingeladen, von denen zwei — Naucratès und Polidas — eben recht kommen, um Sosie vor dem gegen ihn wütenden Amphitryon zu schützen. Juppiter tritt aus dem Hause und steht so Amphitryon gegenüber. Die Offiziere gehen mit Juppiter zur Tafel, Amphitryon eilt ab, um seine Freunde zu versammeln. Eine Szene zwischen Mercure und Sosie giebt ihm hierzu Gelegenheit. Alsbald kömmt er mit Offizieren des Heeres — Argatiphantidas und Pausiclès — zurück. Cléanthis, die aus dem Hause tritt, sieht zu ihrem Entsetzen vor sich ihren Herrn, den sie soeben erst innen sah. Endlich giebt sich Mercure zu erkennen, worauf auch Juppiter aus seiner Verwandlung tritt und die Geburt eines „Hercule“ in Aussicht stellt.

Die Worte, die Juppiter gebraucht (III, 11):

Un partage avec Jupiter
N'a rien qui déshonore;
Et, sans doute, il ne peut être que glorieux
De se voir le rival du souverain des dieux,

sind eigentlich dasselbe, was Mercure dem Sosie als Trost für seine ausgestandenen Prügel sagt (III, 10):

Et les coups de bâton d'un dieu
Font honneur à qui les endure.

Der ganze Vorgang verdient die witzige Bemerkung des Sosie, die sprichwörtlich geworden ist und fast bei allen Zeitgenossen Molières wiederkehrt:

Le seigneur Jupiter *sait dorer la pilule*

und sein Schlusswort:

Sur telles affaires toujours
Le meilleur est de ne rien dire.

Hat Molière auch das Sujet des Plautus benützt, so hat er dabei doch etwas völlig Modernes geschaffen. Vielfach hat man (z. B. Paul Lindau) in Juppiter den König Ludwig XIV., in

Alcmène die Madame de Montespan und im Amphitryon ihren Gatten sehen wollen,[1]) wogegen allerdings die letzte Szene zu sprechen scheint.[2])

Bei der Modernisierung des alten Stoffes ist Molière mit aller ihm eigenen Feinheit und Bühnenkenntnis zu Werke gegangen und hat so ein reizendes Stück geschaffen.[3]) Sein Juppiter ist der galante, feine Franzose, der Mann seines Zeitalters, so zwar, dass er sich den Tod geben wollte, gelänge es ihm nicht, Alcmène umzustimmen (II, 6):

Hé bien! puisque vous le voulez,
Il faut donc me charger du crime.
— — — — — — — —
S'il n'est point de pardon que je doive espérer,
Cette épée aussitôt, par un coup favorable,
Va percer à vos yeux le cœur d'un misérable.

Einige Zwischenreden des plautinischen Merkur mussten gekürzt werden, andere Szenen erforderten eine Erweiterung; an Stelle des Bechers des Pterelas erschienen hier:

Cinq fort gros diamants en nœud proprement mis,
Dont leur chef se paroit, comme d'un rare ouvrage.

(I, 2; II, 1.)

Jedenfalls eine der glücklichsten Ideen Molières war es, auch dem Sosie eine Frau in Cléanthis zu geben, ein Punkt, um den auch Shakespeare in seinem „Comedy of Errors" die plautinischen Menaechmi erweiterte. Zweifelhaft mag es allerdings bleiben, ob wie, Rapp[4]) und Auger[5]) vermuten, hierzu der Vers des Plautus (*V.* 659):

Quid? me non rere expectatum *amicae* uenturum *meae?*

dem Dichter Veranlassung gab. Sollte einem so bühnengewandten Lustspieldichter wie Molière nicht vor Augen geschwebt haben, wie drastisch das Verhältnis des Dieners Sosie zu seinem Weibe

[1]) Roederer, Mémoires pour servir à l'histoire de la société polie en France. 1835. (Cap. XXII.) — Moland, Bd. I, pag. 202. Diese Annahme hat sogar ein neueres, hübsches Lustspiel veranlasst, „Molière et Montespan", comédie en un acte et en vers von François Fabie, am 15. Januar 1879 aufgeführt. Der Marquis de Montespan will Molière prügeln, weil er seine Gemahlin blossgestellt habe. (Vgl. Moliériste. III, 371. 372.)

[2]) Moland. V, 123, Anm. 1. — Gérusez, Histoire de la litt. franç., pag. 338. — Mahrenholtz. S. 226. 227. — Ausg. von Despois. S. 316—326. — Lotheissen. IV, 49.

[3]) Vgl. ein Urteil von Alex. Dumas über Amphitryon im Moliériste. II. S. 343.

[4]) Rapp. VI. S. 812.

[5]) Moland. V. S. 57.

sich von dem des Herrn Amphitryon zu seiner Gemahlin abheben würde? Besonders wo so hübsche Gegensätze, wie die feurige Cléanthis und der kalte Sosie, den Molière selbst spielte, den liebesglühenden Gatten Amphitryon und Alcmène einander gegenüber standen.

Zur Klage der Cléanthis über Sosie (II, 3):

Enfin ma flamme eut beau s'émanciper,
Sa chaste ardeur en toi ne trouva rien que glace;
Et dans un tel retour, je te vis la tromper
Jusqu'à faire refus de prendre au lit la place
Que les lois de l'hymen t'obligent d'occuper,

(und ähnlich I, 4) passt der feurige Juppiter, und die Versöhnung Juppiters und Alcmènes (II, 6), die Folge leidenschaftlicher Liebe, hat ihr Gegenbild bereits in der nächsten Szene (II, 7) an dem Trotze des Sosie.

Ebenso wie Rotrou musste Molière nach den Erfordernissen seiner Bühne einiges dem Zuschauer in veränderter Gestalt vorführen. Eine „Alcumena satura" (*V.* 666) entsprach den ästhetischen Anschauungen jener Tage nicht mehr:

L'hymen ne les a joints que *depuis quelques jours,*

erzählt Mercure der Nacht im Prologe; und da es galt:

sans cesse
Garder le décorum de la divinité,

wie sich die Nacht ausdrückt, so durfte die Handlung an sich keinen Anstoss geben.

Molière hat mit Plautus und Rotrou frei geschaltet. Der wörtlich dem römischen Dichter entnommenen Reden sind nicht viele, wie z. B.:

V. 388. *Sos.* Opsecro ut per pacem liceat te adloqui, ut ne uapulem.
Merc. Immo indutiae parumper fiant.
I, 2. *Sos.* Mais promets-moi, de grâce,
Que les coups n'en seront point.
Signons une trêve.
Merc. Va, je t'accorde ce point.

oder die bekannte Szene mit dem Weine, mit der Äusserung:

V. 431. *Mira sunt nisi latuit intus illic in illac hirnea.*
I, 2. Et l'on n'y peut dire rien,
S'il n'étoit dans la bouteille.

oder:

V. 603. *Prius multo ante aedis stabam quam illo aduéneram.*
I, 2. J'étois venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé.

und dergleichen.

Dagegen dankt Molière seinem Vorgänger Rotrou fast den ganzen Aufbau und die Szenerie, ja sogar den Dialog des Stückes, wenn man auch mit Mahrenholtz (S. 355) zugeben muss, dass dies „auf das gemeinsame Original zurückzuführen" ist. Gemeiniglich nehmen sich in solchen Fragen die Litterarhistoriker ihrer Lieblingsschriftsteller mit besonderer Wärme an. Während der Herausgeber Rotrous (1820) sogar vermutet, Molière habe seinen Amphitryon in freiem Metrum geschrieben, um sich des Vorwurfes des Plagiates zu erwehren,[1]) wie ihn Grimarest vorbrachte, glaubten andere, Rotrou herabsetzen zu müssen, was Despois (Ausg. S. 334) genügend zurückgewiesen hat. Molière hat auch sonst Rotrou benützt,[2]) vor allem aber ist dies im Amphitryon geschehen,[3]) wo besonders witzige Worte passend verwertet wurden.[4])

---

[1]) Oeuvres de Jean Rotrou. III, 357: „Ces imitations seroient encore plus remarquables, si la pièce de Molière eût été écrite en grands vers comme celle de Rotrou. Peut-être même Molière n'a-t-il écrit son Amphitryon en vers libres qu'afin de pouvoir s'emparer plus facilement des idées de son prédécesseur sans se faire accuser de plagiat."

[2]) Vgl. Lotheissen. II, 361.

[3]) Vgl. dagegen Mahrenholtz S. 351. „Molière hat Rotrous Stück jedenfalls gekannt und einzelne ganz ungefähre Reminiszenzen und Anklänge gebe ich namentlich bei I, 3 u. V, 1 (Molière I, 2; III, 7) zu. Von einer geflissentlichen und bewussten Nachahmung kann aber nicht die Rede sein." — Vgl. auch Despois (Ausg.) S. 332.

[4]) Guizot (Corneille et son temps) pag. 381. „On a beaucoup parlé de ce que l'Amphitryon de Molière avait dû aux Sosies de Rotrou, mais sans faire attention, que les principaux traits de la ressemblance qu'on aperçoit entre les deux ouvrages se trouvent également dans l'original de Plaute. Ce que Molière a pu emprunter à Rotrou, ou, comme lui, à quelque auteur plus moderne, se borne à deux ou trois vers*) et à l'idée de la scène où Mercure chasse de la maison Sosie, qui s'est introduit pour dîner. Dans le reste de la pièce, Rotrou suit pas à pas le poète latin en élaguant quelques détails sans intérêt pour nous et en rendant d'une manière assez plaisante, ceux qui peuvent nous convenir; mais il ne se les approprie point, comme Molière, par ce tour de plaisanterie vif et naturel, et par ces heureuses additions qui font d'Amphitryon un ouvrage original qu'on ne peut disputer à la scène française; Rotrou s'est contenté de traduire, avec assez de goût, ce que Molière a depuis imité avec génie."

*) Tels que celui-ci:

Si l'on mangeoit des yeux, il m'auroit devoré (Sos. IV, 2)
Si des regards on pouvoit mordre,
Il m'auroit déjà devoré. (Amphit. III, 2.)

et celui-ci que Rotrou met dans la bouche de l'un des capitaines invités par Jupiter, au nom d'Amphitryon:

Point, point d'Amphitryon, où l'on ne dîne point (Sos. IV, 4)

ce qui est beaucoup plus convenablement dans la bouche de Sosie:

Le véritable Amphitryon
Est l'Amphitryon où l'on dîne. (Amph. III, 5.)

La réflexion du Sosie de Molière:

Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule (III, 11)

est encore imitée de celle-ci du Sosie de Rotrou, qui ne l'a point trouvée dans Plaute:

On appelle cela lui sucrer le breuvage. (Sos. V, 6.)

Vgl. auch Moland. V, 26. 38. 118. —

Allons, mais que les coups, s'il se peut, n'en soient plus

bittet Sosie (II, 1).

Point, point d'Amphitryon où l'on ne dîne point,

ist die Entscheidung des Hauptmanns (IV, 4).

On appelle cela lui sucrer le breuvage (V, 6),

was wiederkehrt bei Molière:

Mais promets-moi de grâce,
Que les coups n'en seront point (I, 2).
Le véritable Amphitryon
Est l'Amphitryon où l'on dîne (III, 5).
Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule. (III, 11.)

Die ausserordentlichen Vorzüge des Molière'schen Amphitryon haben ihn bis auf den heutigen Tag der Bühne erhalten. Am 15. Januar 1871 zur Zeit der Pariser Okkupation wurde er dort zu Molières Gedächtnis gespielt; am 2. April 1878 gab Sarah Bernhardt die Alcmène.[1])

Die Versifikation Molières in diesem Stücke ist ein Meisterwerk ohne Gleichen.[2]) Die Zeitgenossen sahen im Amphitryon eine hervorragende Bühnenleistung,[3]) bald auch folgten Übersetzungen desselben in die fremden Sprachen.[4])

---

[1]) Despois (Ausg.) S. 345. 346. 347.

[2]) Vgl. u. a. Voltaire, Écrivains du siècle de Louis XIV. (Molière.) L'Amphitryon est un recueil d'épigrammes et de madrigaux faits avec un art qu'on n'a point imité depuis. — A. Vinet, Poètes du siècle de Louis XIV. (Paris 1861), nennt (pag. 387) den Amphitryon Molières „une merveille sous le rapport de la versification".

[3]) De Visé, ein Freund des Thomas Corneille, rühmt von seinem „Bacchus et Ariadne", „d'avoir su joindre le comique au sérieux: ce qu'il n'était vu que dans Amphitryon". — M. Hippol. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. (Paris 1862.)

[4]) Dr. Heinr. Schweitzer, „Molière und seine Bühne", I. Heft (Lpz. Thomas 1879), pag. XXXV. „Den Ruhm, zuerst die einzelnen Stücke übersetzt zu haben, teilen wir allerdings mit den Holländern. Von 1670 datiert auch ihre Übersetzung des Amphitryon von Abr. Peys, der auch Corneille und Rotrou übersetzt hat." — Die Holländer haben indes den Amphitruo sonst nicht nachgeahmt. — Despois (Ausg.), S. 351, führt an Übertragungen des Amphitryon auf: deux hollandaises (1670. 1679?), deux suédoises (1745. 1786), deux danoises (1724. 1879?), trois russes (l'une fut représentée à la cour de Pierre le Grand à la fin du XVIIe siècle, les deux autres sont de 1768 et de 1874), deux polonaises (1783. 1818), une roumaine (1835), une en grec moderne (1836). Dazu wäre anzufügen die ungarische von Kemény Károly, Amphitryon 1879. (Schweitzer a. a. O. III, 88.) — Moliériste. I, 350: „M. Richard Kauffmann, écrivain danois des plus spirituels et des plus lettrés, vient de publier une traduction danoise de l'Amphitryon de Molière. Cette traduction a été représentée pour la première fois sur le théâtre royal de Copenhague par les comédiens ordinaires du roi le 10 septembre 1878. Voici le titre danois du livret de M. Kauffmann: Amphitryon, Komedie paa rimede vers af Molière. Oversat af Richard Kauffmann. Kjöbenhavn. C. A. Reitzels Forlag 1879. (Vgl. auch Schweitzer a. a. O. II, 210.)

Die Frage, ob Plautus, ob Molière Bedeutenderes geleistet habe, hat viele beschäftigt.[1]) Madame Dacier und nach dem Zeugnisse des Monchesnay Boileau[2]) traten für Plautus ein, Bayle und Auger für Molière. Treffend bemerkt J. Naudet, der Übersetzer des Plautus über die beiden Lustspiele: „Ce sont deux spectacles tout divers sur un seul fond comique. Les deux auteurs ont bien fait chacun pour le goût de son temps et de son pays;“[3]) und Lessing in den „Beiträgen“: „Wenn ein Meister, wie Molière war, einen Plautus zum Vorgänger hat, so ist es ja kein Wunder, wenn er ihn übertrifft. Wo man auf das Gute nicht sinnen darf, da kann man leicht auf die Vermeidung der Fehler denken.“

Bei Plautus steht oben an die religiöse Mythe. Er glänzt durch mehr Witz, ob dieser auch oft derber wird. Molière hat ein treffliches Intriguenstück geschaffen, wenn auch der Schluss vielfach seltsam berührt. Ohne dem Originale etwas zu entziehen, ohne irgend welche tiefer einschneidende Änderungen schrieb Molière eine feine Komödie, die nur unter der Hand eines solchen Meisters so biegsam und geschmeidig werden konnte.

Welcher Amphitryon es war, dem im Jahre 1681 der Dauphin und seine Gemahlin beiwohnten, lässt sich nicht feststellen. In der Correspondance de Roger de Rabutin, comte de Bussy, avec sa famille et ses amis . . . par Ludovic Lalaune. V. Band (Paris 1859), S. 245, heisst es in einem Brief des Marquis de Bussy vom 6. März 1681: „De là ils (der Dauphin und seine Gemahlin) allèrent chez M. M. Malo, près des Jésuites de la rue Saint-Antoine (in Paris) voir un petit opéra de la comédie d'Amphitryon avec des entr'actes en musique.“

Es scheint also, die Bühne den Amphitryon bereits lange als Oper gesehen zu haben, ehe der bekannte Komponist des Richard Löwenherz ihn in Musik setzte. Am 15. März 1786[4]) liess André-Erneste-Modeste Grétry (geb. den 11. Februar 1741; gest. 1813) zum ersten Male aufführen: Amphitryon, opéra en trois actes. Der Text hierzu ist von dem Dichter Ch. Sédaine (geb. 2. Juni 1719; gest. 17. Mai 1797), der u. a. auch den Text zu Richard Löwenherz lieferte. Sein Amphitryon ist indessen den Ausgaben seiner Werke nicht beigegeben, und

---

[1]) Siehe darüber auch M. Hipp. Lucas, l. c., pag. 190.
[2]) Moland. V, 11.
[3]) Ebenda. V, 124.
[4]) Diese Aufführung hatte vor dem Hofe von Versailles statt; eine weitere am 15. Juli 1788 in der Akademie. (M. L. Moland, Théâtre de Sédaine. Paris (Garnier Frères) 1878. Introduction pag. XIX. — Despois (Ausg.) S. 351. — Schweitzer a. a. O. I. XXXVII, 2.

auch der Recueil général des opéras bouffons qui ont été représentés à Paris (Lièges 1777) enthält ihn nicht, obwohl sich in ihm viele Operetten und Singspiele Sédaines finden. Die schwache Arbeit Grétrys[1]) errang wenig Erfolg[2]) und zählt zu den vergessenen Tondichtungen, was wohl Ursache ist, dass auch die Partitur der Oper schwer zu bekommen und mir nicht zugänglich war.

Noch am 5. April 1875 wurde in Paris eine Oper „Amphitryon" aufgeführt (paroles des Mss. Beaumont et Nuitter, Musik von Lacome), die indessen keinen Beifall errang.[3])

Der englischen Litteratur ist der Amphitruo gleichfalls nicht fremd geblieben. Spuren desselben finden sich in mehreren älteren Stücken. Das oben (S. 75) erwähnte Interlude von Jack Juggler,[4]) das wahrscheinlich unter Edward VI. (1547 — 1553) gespielt wurde,[5]) beruht auf Szenen des Amphitruo.[6]) Zwar hat sich der unbekannte Dichter wenig an das Original gehalten,[7]) doch aber gesteht er im Prolog seine Abhängigkeit von Plautus:

[1]) F. Crozet, Revue de la musique dramatique en France (Grenoble, Paris 1867), pag. 44. C'est une des faibles productions de Grétry; elle contient cependant plusieurs airs remarquables, notamment l'air: „C'est au plus grand des immortels" et celui-ci „Jupiter dans le ciel même". S. auch pag. 469. — Clément, dict. lyrique, p. 38.

[2]) Crozet, l. c., pag. 413. Ces ouvrages ont eu peu de succès et n'ont rien ajouté à la reputation de leur auteur.

[3]) Vapereau, Les annales du théâtre et de la musique. I. année (1875). Paris 1876. S. 423.

[4]) A new Enterlued for | Chyldren to playe, named Jacke Jugeler, both | wytte, and very playsent. Newly | Imprented. | The Players names. | Mayster Boungrace. A galant | Dame coye. A Gentelwoman. | Jacke Jugler. The vyce. | Jenkin careaway. A Lackey. | Ales trype and go. A mayd. — Herausgegeben von Joseph Haslewood. Kent 1820, und auf S. 1—49 der Four old Plays. Herausgegeben von Francis James Child. (Cambridge, George Nichols 1848.)

[5]) Klein. XIII, 113. — Child, Introd. VIII, IX.

[6]) Collier, Hist. Dram. Poet. II, 366.

[7]) Child, Introd. XI. Jack Jugler can hardly be called an imitation of the comedy of Plautus. It is the play of Amphitryon without the part of Amphitryon, and resembles more than any thing else one of those pieces made up of the comic portions of plays, which used to be called „drolls". In fact, Jack Jugler is a caricature even of the comic parts. All dignity is stripped from the characters, every ridiculous feature is much exaggerated, and the language and incidents are ingeniously vulgarized to reduce every thing to the grotesque, the quaintness of the expressions greatly heightening the effect to a modern reader. The amiable Alcmena becomes „a verie cursed shrew". General Amphitryon sinks into Master Boungrace, a commonplace „gentilman", somewhat subject, we suspect, to being imposed upon by his wife and servants. Bromia, the insignificant and well-conducted attendant, is changed into the smart and malicious Aulsoon tripe and goo.

And for that purpose onlye this maker did it write
Taking the ground therof of Plautus first commedie
And the first sentence of ye same for higher things endite
In no wise he wold, for yet the time is so quesie
That he that speaketh best, is lest thanke worthie
Therfore . . .

u. s. w. Die Rolle des plautinischen Merkur spielt Jack Juggler. Er hat sich in die Kleider des Jenkin Careaway, des Dieners des Maister Boungrace, gesteckt, um diesem einen Streich zu spielen:

I passed by, and then called vnto my mynd
Sartayne old rekeaninges that were behynd
Betwin Jenkine & me, whom partlie to recompence
I trust by gods grace, ere I goo hence
This garments, cape, and all other geare
That now you see, apon me here
I have doon oon, all lyke vnto his
For the nons, and my purpose is
To make Jenkine byliue yf I can
That he is not him selfe, but an other man

u. s. w.

Careaway, der Sorgenlose:

„My name is Careawaie, *let all sorow passe,*"

tritt auf. Er hat von seinem Herrn Boungrace einen Auftrag an seine Herrin, Dame Coye, zu überbringen; er hat sich aber unterwegs verhalten. Während er über die Lüge nachsinnt, die ihm hinaushelfen soll (hic cogitabundo similis sedeat), und dann an die Thüre seines Hauses klopft (hic pulset ostium), tritt ihm Jack Juggler entgegen, und es folgt eine dem Plautus nachgeahmte Szene, bei welcher Jenkin Careaway den Sosia des Amphitruo spielt. Wie Merkur beginnt Jake Jugler:

Knoke at the gate handelye agayne if thou dare
And seing thou wolt not bye faire words beware
Now fistes, me thinks yesterdaye. VII. yers past
That four men a sleepe at my fete you cast
And this same day you did no maner good
Nor were not washen in warme blod.

worauf Jenkin Careaway mit Sosia erwidert:

What whorson is this that washith in warme blod
Sum diuell broken loose, out of hell for wood
Four has he slayne, and now well I see
That it must be my chaunce the fift to bee.

u. s. w.

Das „pugnos edes" des Plautus ist wörtlich übergegangen:

Now handes bestur you about his lyppes and face
And streake out all his teth without any grace
Gentleman are you disposed to eate any fist mete.

was Careaway mit den Worten abweist:

I have supped I thanke you syr and lyste not to eate
Geue it to them that are haungrie if you be wyse.

Jacke Jugler erklärt seinem Rivalen den Zweck seines Hierseins:

For I am commaunded for to watche & giue diligence
That in my good maister Boungraces absence
Noo misfortune may happen to his house sertayne.

Careaway beansprucht die Stelle des Dieners des Hauses:

Marye I defye thee, and planly vnto thee tell
That I am a seruaunt of this house, and here I dwell.

Boungrace ist sein Herr:

My maisters name is maister Boungrace
I have dwelled with him a longe space
And I am ienkin Careaway his page,

so ganz Sosia. Nun rückt ihm Jake Jugler schärfer zu Leibe:

Darest thou too my face say thou art I.
[Tun te audes Sosiam esse dicere,
Qui ego sum. (*V.* 373.)]

und mit Merkur „Hic homo sanus non est“ (*V.* 402) ruft er:

This bedlem knaue without dought is mad.

Wiederholt wird wie bei Plautus die Frage nach dem Herrn gestellt, stets muss Careaway, wie Sosia, Maister Boungrace als den seinigen bezeichnen:

J. J. Who is thy maister?
Care. Mayster Boungrace.
J. J. I woll make the chaung yt song, ere we pas this place
For he is my maister, and a gaine to thee I saye
That I am his ienkin Careawaye
Who art thou now tell me plaine.
Care. Noo bodye, but whom please you sertayne.

Der Bitte Sosias (*V.* 388):

Opsecro, ut per pacem liceat te adloqui, ut ne uapulem u. s. w.

entspricht das Fernere:

Care. But syr myght I be bolde to say on thyng
Without any bloues, and without any beatynge.
J. J. Truce for a whyle say one what thy lust.
Care. May a man too your honeste by your woord trust
I pray you swere by the masse you woll do me no yll.
J. J. By my faith I promise pardone thee I woll.

Care. What and you kepe no promise.
J. J. Then vpon cai
I praie god light as much or more as hath on y^e^ to daye.
Care. Now dare I speake so mote I thee
Maister boungrace is my maister, and the name of mee
Is ienken careaway

das ganz mit dem Original übereinstimmt.

Wie Merkur erzählt nun Jack Juggler, was ihm von seinem Herrn befohlen wurde, und wie er den Befehl vollzog. Wie Sosias muss Careaway sagen:

How the diuell should they name there
For I dyd them all in my owne sleue bere
He lyeth not a worde in all this
Nor doth in any one poynt myse ...

Endlich zweifelt Careaway an seinem eigenen Selbst:

J. J. How now art thou Careawaye or not?
Care. By the lorde I doubt, by sayest thou nay to that.

und er muss gestehen:

I haue sene my selfe a thousand times in a glasse
But soo lyke myselfe as he is neuer was
He hath in euerye poynt my clothing & mi geare,
My hed, my cape, my shirt and notted heare
And of the same coloure, my yes, nose and lyppes
My chekes chine, neake, feete, leges and hippes
Of the same stature, and hyght and age
And is in euery poynt maister Boungrace page

u. s. w. und findet:

There was neuer Ape so lyke vnto Ape
As he is to me in feature and shape.

Dennoch tröstet er sich mit der Hoffnung, dass nun sein anderes Ich (that other I) auch für ihn die Prügel aushalten werde, die er durch seine Fahrlässigkeit verdiente; doch darin täuscht er sich. Dame Coye ist sehr ungehalten, dass sie um ihr Abendessen kam. Careawaye berichtet ihr, wie Sosia seinem Herrn, seine Erlebnisse:

... the faulte is neither in mi maister nor in me nor you
But in an other knaue that was here euen now
And his name was ienkin Careawaie,

so dass sie zu dem Urteil kömmt:

Truely this wage pastie is either drunken or mad,

und auch der dazugekommene Maister Boungrace ist der Meinung:

I durst a good mede, and a wager laye
That thou laiest doune and sleppest by the waie
And dremid all this that thou haste me tolde.

Careaway erhält die Prügel und kann sich nur wundern:

How *he I* escapid, *I me* beat me thus.

In längerer Rede schliesst er das Interlude, auf das eine Art Epilog folgt und der Schluss: Finis. | Imprinted at London in Lothbury by me | Wyllyam Copland.

Dieses äusserst seltene[1]) Stück, von dem auch Haslewood 1820 nur fünf und dreissig Exemplare für den Roxburghe Club drucken liess, ist eines der ältesten in der englischen Litteratur, das auf einem klassischen Vorbilde beruht.[2])

Ferner vermutet Rapp,[3]) dass auf den „John a Kent and John a Cumber" des Anthony Munday[4]) (geb. 1553; gest. 1633), herausgegeben von Collier 1851 nach einer Handschrift von 1595, „auch Plautus' Amphitruo gewirkt habe, an der Stelle, wo je ein Zauberer des andern Gestalt annimmt und namentlich, da beide in Einer Gestalt einer oben auf der Mauer, der andere unten auftreten, ganz wie die beiden Sosia". Indessen zwingt nichts in dem Stücke, mit Rapp anzunehmen, dass es Beziehungen zum Amphitruo hat. Die beiden berühmten Zauberer John a Kent (a man whom all this Brittishe Isle admires for his rare knowledge in the deepest arts S. 27) und John a Cumber (the only man renownde for magick skill S. 28) erscheinen allerdings ein paarmal (S. 35. 45) in gleicher Gestalt und veranlassen eine vorübergehende Überraschung.

Powesse. My Lordes, see one appeareth on the walles.
Tis John a Kent! How? John a Kent is heere.
Some sly magitian hath usurpte thy shape,
An this day made us all infortunate.
John (a Kent). What ere thou be, I charge thee tell thy name.
Cumber. My name is John: what sayst thou to the same?
John. I would thou wert the John that I could wishe!
Cumber. If John a Kember, then, the same it is.

Hierzu bedurfte es aber des Amphitruo gewiss nicht. Auch weist sonst im Stücke nichts auf die alte Komödie.[5])

---

[1]) Haslewood Preface.

[2]) Collier, Hist. Dram. Poet. II, 366 nach Child, Introd. VIII: Jack Jugler is one of the very oldest pieces in our language founded upon a classic original.

[3]) Studien. S. 55.

[4]) John a Kent and John a Cumber; A Comedy by Anthony Munday. Printed from the original manuscript . . . by J. Payne Collier. London 1851. S. 1—63.

[5]) Wir geben den summarischen Inhalt des Stückes am besten mit den Worten des Herausgebers (Introduction XVII): „John a Cumber is the competitor of John a Kent in supernatural power and magical delusion, and all we know of him is that he is represented as a native of

Wiederum Berührungspunkte mit dem Amphitruo, wenn auch entferntere, hat der Albumazar des Tomkis[1]) (Tomkins), dessen Quelle wohl das italienische Lustspiel Lo Astrologo, | Comedia | Nuoua | di Gio. Battista | Dalla Porta | Napolitano. Con Privilegio. | In Venetia 1606. | Appresso Pietro Ciera (64 fol.), ist. Nur wenige Namen (Guglielmo, Vignarolo) sind in der englischen Komödie geändert worden. Das italienische Stück stimmt fast wörtlich zum englischen, doch ist es in Prosa geschrieben.

Das englische Stück ist nicht vor 1614 vollendet und im gleichen Jahre Donnerstag den 9. März von den Studenten zu Cambridge in Trinity College Hall vor dem König Jakob gespielt worden.[2]) Die allseitig hervortretenden Anklänge an die Alten und die gelehrten Reminiszenzen, denen man allenthalben begegnet, berechtigen zu der Annahme, dass dem schriftenkundigen Verfasser wirklich mehrmals Plautus vorgeschwebt ist.[3])

Der alte Pandolfo verzehrt sich in Liebe zu Flavia, der

Scotland, and a wigard, who is called in by the Earl of Morton, a peer of that country, and by the Earl of Pembroke, to assist them in their designs upon Sidanen and Marian. These designs are perfectly honourable, and are zealously seconded by the fathers of the ladies; but in the end they and their coadjutor are outwitted and defeated: the weapons employed by John a Cumber are turned against himself and he becomes through the instrumentality of John a Kent, an object of contempt and ridicule with the very persons who expected to profit by his success." — Doch wohl kaum ein Anklang an Amphitruo; oder es giebt deren zahllose. Wenn im Amis et Amiles (ed. Konrad Hofmann, 2. Aufl. Erlangen 1882) die beiden Freunde sich so ähnlich sehen, dass das Volk sie nicht unterscheiden kann (tant sont li conte yngal et d'un sanblant *V.* 3124), und die Gattin des Amiles selbst (*V.* 3139) sagt:

je sai de voir et croi a enciant,
l'uns de vos dous a en moi part moult grant
et s'est Amiles li hardis combatans;
mais je n'en sai faire connoissement,

so müsste man auch hierbei der beiden Amphitruo gedenken, „que les dous contes ne desseverroit hom, qui est Amiles ne Amis lis barons." (*V.* 3104.)

[1]) Albumazar, a comedy. London, printed by Nicholas Okes for Walter Burre. 1615. 4to. — Albumazar, a comedy. Newly revised and corrected by a speciall hand. London, printed by Nicholas Okes. 1634. 4to. — A select collection of Old Plays in twelve volumes. London (Septimus Prowett) 1825, enthält im siebenten Bande, S. 101—215, den Albumazar ... — Vgl. Collier. I, 393. III, 325.

[2]) Old Plays. VII, 104.

[3]) Rapp, Studien S. 15. „Feine Arbeit eines Gelehrten. Das Hauptmotiv, der durch einen Betrüger nachgeaffte Verlorengeglaubte kommt selbst wieder, ist aus drei plautinischen Stücken abstrahiert: Trinummus, Mostellaria und Amphitruo; noch aus andern Reminiszenzen. Diese Nachahmung ist aber fein versteckt und motiviert durch eine der italienischen Komödie nachgemachte Mystifikation durch einen Astrologen." — Das Stück ist ja eben italienisch!

Tochter des fernen Antonio, von dem man glaubt, er sei zur See zu grunde gegangen. Da er Flavias Herz nicht gewinnen kann, lässt er sich von Gaunern vorspiegeln, der Astrolog Albumazar könnte Pandolfos Farmer Trincalo in Antonios Gestalt verzaubern. Als solcher würde er dann seiner Tochter befehlen, Pandolfo ohne Widerrede zu heiraten. Unter vielen Zeremonien nimmt Albumazar diese Metamorphose vor. Flavia hat aber unterdessen bereits von der Thorheit des Alten vernommen. Da alles richtig vorbereitet ist, kömmt der tot geglaubte Antonio von seiner mühevollen Seereise zurück. Sein Monolog (IV, 1):

> Thus by great favour of propitious stars
> From fearful storms, shipwreck and raging billows,
> Merciless jaws of death am I return'd
> To th' safe and quiet bosom of my country.

u. s. w., erinnert an des Theuropides Auftreten in der Mostellaria.[1])

Zuerst begegnet ihm Pandolfos Diener, Cricca, der ihn für den umgestalteten Antonio hält.

> O wond'rous power of stars,
> And skill of art t' apply it! You that are marry'd
> May justly fear lest this astrologer
> Cloath your wives' servants in your shape, and use you
> *As Jupiter did Amphitryo.*

meint Cricca, und dem dazukommenden Pandolfo ruft er zu:

> Sir, here 's your farmer Trincalo transform'd
> So just, as he were melted, and new cast
> In the true mould of old Antonio,

worauf Pandolfo freudig einstimmt:

> Just so he look'd,
> And thus he walk'd; this is his face, his hair,
> His eyes and countenance.

Dies führt natürlich zu fortgesetzten Missverständnissen, da Pandolfo glaubt, seinen Diener Trincalo vor sich zu haben, was sich bald ernster gestaltet, als auch die Tochter Flavia ihren Vater, von dem sie glaubt, das Meer habe ihn verschlungen, von der Thüre weist und sein Sohn Lelio ihn von der Schwelle jagt, ja Trincalo sich Antonio gegenüber als Besitzer des Hauses gebärdet. Endlich sehen Lelio und Cricca mit Bewundern Antonio und Trincalo neben einander.

[1]) Vers 431 sqq.

Didst thou not inform me
That Trincalo was turn'd to Antonio?

frägt Lelio erstaunt, und alsbald erkennt er auch in Antonio seinen Vater. Pandolfo ist noch entzückt über Albumazar:

there 's Trincalo
Antoniated, or Antonio Intrinculate;[1])

bald aber wird er enttäuscht. Doch findet sich zur glücklichen Lösung (wie im Trinummus) ein vorher gestohlener Schatz wieder, welchen dann Eugenio, Pandolfos Sohn und Bräutigam Flavias, als Aussteuer erhält.

Auch in dem im Jahre 1675 aufgeführten Stücke „the country wit" des John Crowne[2]) will man[3]) einige Szenen auf dem Amphitruo nach Molières Bearbeitung beruhend finden. Gleichwohl wird eine engere Verwandtschaft der beiden Stücke kaum nachgewiesen werden können.

Indessen fehlt es nicht an vollständigen Durchführungen des Amphitruo in England. Ben Jonson hatte die Idee, einen Amphitruo zu schreiben; gab sie jedoch auf, weil er an der Möglichkeit, sie wahrscheinlich zu gestalten, verzweifelte.[4])

Dagegen griff Thomas Heywood (S. 78.) zum Amphitruo. Er schrieb vier zusammenhängende Stücke auf Grundlage der alten mythologischen Erzählungen: The golden age 1611 in 4°; the silver age 1613 in 4°; the brazen age 1613 in 4° und the iron age 1632 in 4° die sich einer grossen Volkstümlichkeit erfreuten.[5]) The silver age enthält die Geschichte von Juppiter und Alkmene. The | Silver Age | inclvding | The loue of Jupiter to Alcmena: | The birth of Hercules, | and | the rape of Proserpine | conclvding | with the Arraignment of the Moone. | Written by Thomas Heywood | London | Printed by Nicholas Okes etc. 1613.[6])

---

[1]) Man erinnert sich an Drydens „unsosiated" u. a., wovon im Weiteren (S. 228, A. 1) die Rede ist.

[2]) Enthalten auf S. 1—131 des dritten Bandes von The dramatic works of John Crowne. With prefatory memoir and notes. Edinburgh, London 1874. (Dramatists of the Restoration.) — Die Einleitung (3) sagt: A large portion of the plot as well as of the language has been taken from Molière's Comedy „Le Sicilien; ou l'amour peintre".

[3]) Moliériste. III, 59: Les scènes entre Ramble et Merry sont basées sur quelques scènes d'Amphitryon.

[4]) Ben Jonson, Ausg. von Gifford. Bd. I, S. CXIX, „that he had an intention to have made a play like Plautus's Amphitruo, but left it off, for that he could never find two so like one to the other that he could persuade the spectator, that they were one."

[5]) Ausg. Collier. S. V. The popularity of the works is undoubted and is testified, among other things, by the author himself.

[6]) Im zweiten Bande von: The dramatic works of Thomas Hey-

Homer leitet das Stück ein. Nachdem alle möglichen mythologischen Personen (Bellerophon, Acrisius, Perseus, Andromeda, Danaus) aufgetreten sind, führt Homer (II, 1) die Personen des Amphitruo ein.

> Our scene is Thebes; here fair Alcmena dwells:
> Her husband in his warfare thrives abroad,
> And by his chivalry his foes expels.
> He absent, now descends th' Olympic god,
> Enamour'd of Alcmena, and transshapes
> Himself unto her husband: Ganimede
> He makes assistant in his amorous rapes,
> Whilst he prefers the earth' before Juno's bed.
> Lend us your wonted patience, without scorn,
> To find how Hercules was got and born.

Amphitrio tritt mit zwei Hauptleuten und Socia auf. Er erhält einen Becher, den er einschliesst und seiner Gattin schickt. Bei ihm ist Blepharo, the master of the ship. Dies alles ist bloss Pantomime, die Homer erklärt:

> Creon, that now reigns here, the Theban king,
> Alcmena's husband, great Amphitrio, made
> His general, who to his lord doth bring
> His enemy's head, that did his land invade.
> Think him returning home, but sends before
> By letters to acquaint his beauteous wife
> Of his success ....

Unter Blitz und Donner erscheint Juppiter in einer Wolke. Mag Juno toben, so viel sie wolle, Alcmena, „the fair Alcmena, like the seaman's star shooting her glistering beauty up to heaven," ist jetzt sein einziges Ziel. Ganimede ist in Socias Gestalt abgeschickt worden und kehrt eben zurück. Juppiter hat aus drei Nächten eine einzige gemacht:

> to take our fill
> Of dalliance with this beauteous Theban dame.

Die Antipoden haben infolge davon drei Tage lang Licht. Ganimede klopft an der Thüre und wird von drei Dienern eingelassen, welche sofort in ihm Socia erkennen und ihre Herrin von seiner Ankunft benachrichtigen. Alcmena mit Thessala von der einen Seite, Juppiter-Amphitruo und Ganimede-Socia von der anderen begegnen sich. Alcmenas Freude ist gewaltig. Juppiter beginnt von seinen kriegerischen Thaten:

> I, as a great General to the Theban King
> Marched 'gainst the Teleboans ....

---

wood, with a life of the poet and remarks on his writings by J. Payne Collier Esq. London (printed for the Shakespeare Society) 1851.

Er überreicht seiner Gemahlin den Becher des Pterela, von dem uns Ganimede sagt, dass ihn „Mercury stole out of Amphitrio's casket". Juppiter verlangt, zu Bette zu gehen. Ganimede sieht ihn mit Alcumena abtreten, nicht ohne Amphitrio zu bemitleiden.

Nun tritt Socia mit einem Briefe auf. Er findet, dass diese Nacht „as long as two nights already" sei, „and I think 't is now entering in the third." Ganimede tritt ihm in den Weg, indessen sich Socia noch über die lange Nacht wundert. „He that hired a wench to lie with him all this night, has time enough, I think, to take his pennyworths." Da er pochen will, wehrt es ihm Ganimede. „Klopfe nicht, oder du wirst geklopft!" Es folgen dann die von den Engländern so meisterhaft behandelten Wortspiele, z. B.:

Soc. If thou be Socia ... where dost thou *lie?*
Gan. Where I do *lie?* Why, in the porter's lodge.
Soc. You are deceived; you *lie* in your throat. There 's but one Socia belongs to this house and that am I.

Nach mannigfachem Hin- und Herreden meint Ganimede „the fellow 's mad". Vergeblich erzählt Socia von seinen Erlebnissen. Das Gespräch kömmt auch auf den Becher Pterelas. „Where did I put it?" frägt Socia, und ruhig versetzt Ganimede: „That I know not; but I put it into a casket, sign'd by my lord's signet." „Und als die Schlacht anhub," frägt Socia, „was thatst du da?"

Gan. As soon as they began to fight, I begun to run.
Soc. Whither?
Gan. Into my lord's tent, and there hid me under a bed.

„Und mein Brief —?" zögert Socia. „Den habe ich bereits übergeben," lautet die Antwort. Da stürzt Socia verzweifelt von dannen, und Ganimede hält weiter Wache.

Fair Alcmena,
Is great already by Amphitrio,
And near her time; and if she prove by Jupiter,
He by his power and god-hood, will contract
Both birth in one, to make her throws the less,
And at one instant she shall child two issues,
Begot by Jove and by Amphitrio.

Juppiter und Alcmena nehmen Abschied von einander.

We generals
Cannot be absent from our charges long,

entschuldigt sich der Gott und geht mit Ganimede:

Come, Ganimede, 't is done
And fair Alcmena sped with a young son.

Amphitrio mit Socia und Gefolge tritt auf. Niemand will Socias Berichte glauben. Vergeblich erzählt er nochmal die ganze Begebenheit; alle rufen ihm „Fie, Socia, fie!“ zu. — Alcmena mit ihren Dienerinnen kommt zu ihnen und wird von Amphitrio „return'd a conqueror“ begrüsst.

„Glad to enfold in his victorious arms
The nine-month absent body, whose ripe birth
Swells with such beauty in thy constant womb.“

Alcmena aber spricht von „yesternight“. Umsonst versichert Amphitrio, er sei soeben erst in Theben gelandet, und halb befriedigt, fast schadenfroh bemerkt Socia: „We have found one Socia, but we are like to lose an Amphitrio.“ Amphitrio aber befürchtet, die Verrücktheit seines Dieners habe sich seiner Frau mitgeteilt. Einer der Hauptleute meint, man könnte die generals part als Zeugen aufrufen, Alcmena aber führt ihre Dienerinnen vor, und schon die erste erklärt „you were here yesternight“, was die übrigen mit „'t is most certain“ bestätigen. Alcmena schildert den Abend weiter, „you slept in these my arms,“ worauf Amphitrio heftig auffährt. Alcmena liefert den Schlüssel zum Futterale des Bechers ab, was den ersten Hauptmann zu der Frage veranlasst, wie sie darum wissen könne. Amphitrios Verdacht kehrt sich gegen Socia. Thessala bringt den Becher; das Siegel ist unversehrt, doch das Kleinod ist weg. Wütend und seine Leute prügelnd eilt Amphitrio ab. Da kömmt Juppiter. Er wird von Alcmena mit Vorwürfen empfangen, und nur schwer gelingt es ihm, sie zu beschwichtigen. Socia kömmt mit Blepharo. Ganimede geht an Socia musternd vorüber. „I should have seen your face, when I looked myself in a glass: your sweet phisnomy should be of my acquaintance,“ meint Socia.

Amphitrio ist zurückgekehrt und will sich den Eingang in sein Haus erzwingen, wobei er von Ganimede mit beleidigenden Worten zurückgetrieben wird. Als nun Socia mit Blepharo dazukömmt, stürzt er auf jenen los, sodass Blepharo, von des Sklaven Unschuld überzeugt, anfängt, an Amphitrios Verstand zu zweifeln. Bei Juppiters und Ganimedes Auftreten findet sich Blepharo gar nicht mehr zurecht. Two Socias! two Amphitrios! ruft er und der erste Hauptmann: Conjuring! Witchcraft! Nach Juppiters Rede entscheiden sich alle für diesen. There can be but one Amphitrio and this appears to be he by his noble carriage, sagt der zweite Hauptmann. Zu ihm stellt sich Ganimede mit den Worten: „The true Socia must go with the true Amphitrio.“ Es ist eine köstliche Scene, da Amphitrio und Socia allein zurückbleiben:

Amph. What art thou?
Soc. Nay, what art thou?
Amph. I am not myself.
Soc. You would not believe me, when I said I was not myself, why should I believe you?

Amphitrio schläft, auf Socia gestützt, ein. Da steigt Juno mit Iris vom Himmel herab; sie hegt, wie bei da Silva, Rachegedanken gegen Alcmena. Unter Donner aber und in Regenbogenglanz zeigt sich Juppiter und zwingt alle zu knien. Er befiehlt Amphitrio:

> ... peace
> With fair Alcmena, she that never bosomed
> Mortal save thee ...

So wie Amphitrio hört, dass seine Frau Lucinas Hilfe bedürfe, sagt er:

> Jove is our patron and his power our awe,
> His majesty our wonder, his will our law.

Im dritten Akte (S. 131) erfahren wir von der Hebamme Galanthis, dass Alcmena entbunden wurde, und zwar von zwei Knaben, „one like my lord Amphitrio, but the other the bravest chopping lad." Der junge Herkules erdrosselt die beiden Schlangen (snakes); es tritt alsdann König Eurystheus auf, und die Geschichte entfernt sich von Amphitruo, um auf die Thaten des Herkules überzugehen.

In dem Verzeichnisse der Vorstellungen, welche englische Komödianten im Jahre 1626 am Hofe zu Dresden gaben, heisst es:[1]) Junius 4. Ist eine Comoedia von Amphitrione gespielt worden. Cohn[2]) sagt von dieser Aufführung: „The comedy of Amphitryon was probably one based on Plautus." Sollte es die Episode von Heywood gewesen sein? (Vgl. S. 214.)

Im Jahre 1690 erschien John Drydens (1631—1700) Amphitryon: or the two Socia's, a comedy[3]) in 4°. Die Widmungsepistel (The Epistle Dedicatory to the honorable Sir William Levison Gower, Baronet) ist vom 24. Oktober 1690 datiert. Er sagt in derselben, die Namen des Plautus und Mo-

---

[1]) A. Cohn, Shakespeare in Germany. London 1865. S. CXV.
[2]) A. a. O. S. CXVII.
[3]) Die nächsten Ausgaben nach James O. Halliwell (A dictionary of Old Plays, London 1860), S. 16. sind von 1691 u. 1694. — Ferner ist der Amphitryon enthalten im ersten Bande von „The English Theatre in eight Volumes, containing the most valuable Plays which have been acted on the London Stage". London 1765, pag. 157—239. — In der Ausgabe von Dryden, London 1762. VI. Bd., S. 161; im VIII. Bd. der Werke Drydens 1821 (Edinb.), einem Abdrucke der Londoner Ausg. (1808) von Walter Scott.

lière seien mit seiner Arbeit verknüpft: „'t is true, were this Comedy wholly mine, I should call it a Trifle, and perhaps not think it worth your Patronage; but when the Names of Plautus and Molière are join'd in it, that is, the two greatest Names of ancient and modern Comedy, I must not presume so far on their Reputation to think their best and most unquestion'd Productions can be term'd little." Er sagt ferner über die von ihm gemachten Änderungen und Zusätze: „I will not give you the Trouble of acquainting you what I have added, or alter'd in either of them, so much, it may be, for the worse, but only that the Difference of our Stage from the Roman and the French dit require so. But I am afraid, for my own Interest, the World will to easely discover, that more than half of it is mine; and the Rest is rather a lame Imitation of their Excellencies, than a just Translation. 'T is enough, that the Reader know by you that I never deserve nor desire any Applause from it."

Im Weiteren verbreitet er sich über Plautus und Molière und wünscht, „at least not to compare him (den Amphitryon) too strictly with Molière's."

Zu dem Stücke, in dem Dryden geschickt Poesie und Prosa[1]) wechseln lässt, hat Heinr. Purcell eine sehr gerühmte[2]) Musik geschrieben, mit welcher es in London 1691 aufgeführt wurde.

Der Inhalt der Drydenschen Komödie ist folgender:

I. Akt. Mercury und Phöbus treten auf. Ersterer erzählt von einem Streite (a devilish quarrel), den soeben Juppiter mit Juno gehabt, und von den Absichten, welche der Gott auf ein irdisches Weib habe:

> Some Mortal we presume of Cadmus' Blood;
> Some Theban Beauty; some new Semele,
> Or some Europa,

wie Phöbus vermutet. Juppiter erscheint und schilt die beiden, dass sie über seine Handlungen Kritik üben. Er liebe, weil es das Fatum so verlange:

> I love, because 't was in the Fates I should.

---

[1]) Halliwell, l. c. „Our author, as Thornton observes, has thought proper to distinguish the serious from the comic parts, by giving the first in verse and the other in prose, which it may feared in the latter part has too often lead him into such low and farcial stuff as neither his Latin nor his French original betrayed him into."

[2]) Halliwell, l. c. The music of the songs was composed by Purcell. — Clément, Dict. lyr., S. 38. C'est un des meilleurs ouvrages de ce compositeur distingué.

Nach einer breiten Auseinandersetzung über das Fatum gegenüber dem moralisierenden Phöbus teilt er ihnen mit, dass diese Nacht zum Besten der Menschheit Herkules erzeugt werden soll:

> yet, thus far know,
> That, for the good of human Kind, this Night
> I shall beget a future Hercules;
> Who shall redress the Wrongs of injur'd Mortals,
> Shall conquer Monsters, and reform the World,

worauf Mercury spöttisch bemerkt: „Ay, Brother Phoebus; and our Father made all those Monsters for Hercules to conquer, and contriv'd all those Vices on purpose for him to reform too, there 's the Jest on 't." 1. Da nun der tapfere Thebanerfeldherr Amphitryon morgen früh ankommen soll, erhält Phöbus den Auftrag, die Nacht zu verlängern, und Mercury den, sich in Socias Gestalt zu hüllen. Die Nacht erscheint auf ihrem Wagen und hält ein höchst langweiliges Zwiegespräch mit Mercury. 2. Der über die lange Abwesenheit ihres Gatten klagenden Alcmena bringt Phädra die Nachricht von Amphitryons Heimkehr. 3. Juppiter als Amphitryon empfängt Alcmena. Die Weiber bestürmen ihn mit Fragen; Alcmena will Nachrichten vom Kriege, Bromia von ihrem Manne Socia, Phädra von ihrem Geliebten Gripus. Aber er hat nur Worte für Alcmena und betritt mit ihr das Haus.

II. Akt. 1. Socia tritt mit der Laterne auf. Sein Monolog stimmt genau zu Plautus. Er beklagt den Dienst bei einem grossen Herrn: „the greatest Plague of a Serving-Man, is to be hir'd to some great Lord" (vgl. *V.* 166, Opulento homini dura hoc magis seruitus est u. s. w.). Mercury vor dem Hause tritt ihm entgegen. Die ganze Szene entwickelt sich nach Plautus. — 2. Juppiter nimmt Abschied von Alcmena in einer Molière nachgebildeten Szene. Mercury macht nun der Phädra eine Liebeserklärung, worüber ihn Bromia, die ihn für ihren Socia hält, ertappt. Da sie ihn prügeln will — a type of Juno — berührt er sie mit seinem caduceus, worauf sie in Schlaf sinkt und Mercury mit den Worten abgeht:

> For two such Tongues will break the Poles asunder;
> And, hourly scolding, make perpetual Thunder.

III. Akt. 1. Socia berichtet seinem Herrn Amphitryon, was er erlebte. Dieser glaubt es nicht und schimpft ihn heftig. — Alcmena tritt mit Phädra auf; sie wollen zum Tempel gehen. Das Missverständnis zwischen ihr und Amphitryon hat zur Folge, dass sie mit den Worten scheidet:

Oh! Nothing now can please me:
Darkness and Solitude, and Sighs, and Tears,
And all th' inseparable Train of Grief,
Attend my Steps for ever...

Phädra fordert nun von Socia das ihr von Mercury versprochene Geschenk, den goldenen Becher (Gold Goblet), wovon er natürlich nichts weiss; ebenso kömmt Bromia, ihn zu schelten, dass er sie in Schlaf versetzt habe.

Juppiter naht in der Absicht, Alcmena zu versöhnen. Er schickt Socia ab, um die Kriegsgefährten Polidas, Tranio, Gripus u. a. zum Festmahle zu laden. Alcmena erscheint auf dem Balkon. Juppiter winkt der Musik; es folgt Gesang und Tanz. Alcmena aber zieht sich mit düsteren Blicken zurück.

IV. Akt. 1. Juppiter besänftigt Alcmena und geht mit ihr ab; ebenso begütigt Mercury Phädra, indem er ihr den versprochenen Becher, den er mittlerweile dem Gripus stahl, als Geschenk überreicht. Da Mercury Amphitryon herannahen sieht, steigt er rasch auf den Balkon und schmäht auf ihn von oben herab, obwohl er sich selber gestehen muss: This is no very charitable Action of a God, to use him ill, who has never offended me, but my Planet disposes me to malice; oder wie sich Molières Mercure ungleich feiner ausdrückt (III, 2):

Ce n'est pas d'un dieu plein de charité;
Et je me sens, par ma planète,
A la malice un peu porté.

Amphitryon gerät in heftigen Zorn. Polidas, Tranio und Gripus nahen mit Socia, der seinem Herrn gegenüber aufrecht erhält, er habe den Befehl erhalten, sie zu Gast zu laden. Zornig eilt Amphitryon um Soldaten, welche ihm das Thor gewaltsam öffnen sollen. Da zeigt sich Juppiter auf dem Balkon. Obwohl die unten Stehenden nicht begreifen können, wie er hinaufkam, treten sie doch zum Mahle ein. Socia, der gleichfalls hineingehen will („My Ticket is my Hunger," sagt er), wird von Mercury fortgewiesen. Während seines Streites mit Mercury tritt Phädra auf und ist entsetzt, zwei Socia vor sich zu sehen. „What have we here? a Couple of you, or do I see double?" — Mercury treibt den hungrigen Socia weiter und giebt Phädra, auf den Boden stampfend, ein Ballet mit Gesang und dem Hirtenspiel Thyrsis und Iris. (Pastoral Dialogue betwixt Thyrsis and Iris.)

V. Akt. 1. Phädra zeigt dem staunenden Gripus den Becher, welchen sie von seinem Rivalen bekam; er erkennt ihn sofort als den seinigen. Mercury ist herbeigeeilt und zwingt nun Gripus, alle Ansprüche auf Phädra aufzugeben. Amphi-

tryon naht mit Waffen und befiehlt Phädra, sofort seine Gattin zu holen, worauf ihm diese erwidert, der echte Amphitryon sei bereits im Hause. Zornigen Mutes will Amphitryon gegen dasselbe losstürmen, da tritt Juppiter mit Tranio und Polidas heraus. Beide sind nicht zu unterscheiden. (Two Amphitryons — both shine out alike — two Drops of Water cannot be more like — They are two very sames.)

Amphitryon zieht sein Schwert und will Juppiter niederstechen, Tranio und Polidas halten ihn zurück. Niemand wagt es, eine Entscheidung zu treffen. Alcmena schlägt sich auf die Seite Juppiters.

> Thy Words, thy Thoughts, thy soul is all Amphitryon;
> Th' Impostor has thy Features, not thy Mind,

ruft sie. Juppiter lädt nun alle zu einer Aufklärung ins Haus.

> Come in, my Friends: and thou, who seemest Amphitryon;
> That all who are in Doubt, may know the true.

In der Zwischenzeit giebt sich Mercury der Bromia und Phädra, sowie dem Gripus und dem dazukommenden Socia als den Gott Merkur zu erkennen. Donnerschläge folgen. Amphitryon und Alcmena eilen aus dem Hause, Juppiter erscheint („in a Machine") und löst das Rätsel, alles nach Molière.

> Our Sovereign Lord Jupiter is a sly
> Companion; he knows how to gild a bitter Pill,

sagt Socia. Alle beglückwünschen Amphitryon, nur Mercury enthält sich dessen; „'t is a nice point!" meint er. Amphitryon wird Juppiters Gunst gerne dulden — „he 's a good Heathen!"

Noch fügte Dryden einen von Phädra gesprochenen Epilog bei, welcher die schöne alte Zeit preist. Wie schön hatten es die Heidendamen!

> Adult'ry was no Sin;
> For Jove the good Example did begin.

Dryden hat in seiner Vorrede recht. Seine Arbeit ist halb Plautus, halb Molière.[1]) Molière ist aber immer-

[1]) Hawkesworth, sein späterer Bearbeiter (S. 79. 204) sagt (VIII) von ihm: Dryden in whom something great and something little unhappily kept company at most times, in the course of his stage contract found it easier to new model old materials than to create new; he accordingly took up this play as Molière had left it, and added, besides its English dress, much that was strictly his own.

hin seine Hauptquelle, die er meist wörtlich übertrug. Dem Plautus nähert er sich darum an jenen Stellen zunächst, wo ihm Molière am treusten blieb, so z. B. II, 1 in dem ersten Auftreten des Socia, in seiner Begegnung mit Merkur und die ganze Szene hindurch. Was Molière kürzte, nahm auch Dryden nicht auf; dagegen hat er die Dialoge übermässig erweitert und die ganze Fabel entsetzlich gedehnt, besonders einzelne Szenen mit ganz schalen, nichtssagenden Reden ausgestattet und eine Unmasse seichter Witze über mythologische Dinge eingeflochten.[1]) Darum hat er gerade von dem frischen Duft der Molièreschen Komödie nicht das Geringste in sich. Während bei Molière vornehmlich in diesem Werke die hohe Kunst der Versifikation Bewunderung erzwingt, hat Dryden sein Lustspiel prosaisch gemacht und eine grosse Anzahl sehr derber, vom moralischen Gesichtspunkte aus höchst zweifelhafter Stellen in das ohnehin schon so freie Sujet verlegt.[2]) Sehr berechtigt ist darum Hippol. Taines Urteil[3]) über ihn. „Wenn er ein etwas freies Stück übersetzt, den Amphitryon zum Beispiel, so findet er es noch zu zahm und züchtig. Alles Schonende und Zarte streift er ab, und gerade das Anstössige verschärft er. So sagt Juppiter:

For Kings and Priests are in a manner bound
For Reverence sake, to be close hypocrites.

Darauf legt er offen und unumwunden seinen Despotismus dar. Im Grunde dienen ihm seine Sophismen und seine Schamlosigkeit nur dazu, um die Theologen und ihre unumschränkte Gottheit in Verruf zu bringen.

Fate is what I,
By Virtue of Omnipotence, have made it,
And Power omnipotent can do no Wrong,
Not to myself, because I will it so;
Nor yet to Men, for what they are, is mine.
This Night I will enjoy Amphitryon's Wife;
For when I made her, I decreed her such
As I should please to love.

---

[1]) Bisweilen auch mit satirischer Färbung, wie V, 1 gegen die Priester: „Our Jupiter is a great Comedian, he counterfeits most admirably: Sure his Priests have copy 'd their Hypocrisy from their Master."

[2]) Man vergleiche z. B. Phädras Bemerkung I, 2: My Lady's Eyes are pinking to Bedward too; now is she to look very sleeply counterfeiting yawning ...; Juppiters Wort (II, 2): Tell me and sooth my Passion, ere I go ...; und dann: No, no, that very Name of Wife and Marriage is Poison to the dearest Sweets of Love u. s. f. Dies findet sich allerdings (I, 3) auch bei Molière, aber in wie unendlich feiner Wendung. Vgl. hierzu die Bemerkung bei Moland, V, 53.

[3]) Geschichte der englischen Litteratur von H. Taine. Autorisierte deutsche Ausgabe. Zweiter Band. Das klassische Zeitalter der englischen Litteratur. Bearbeitet von Gustav Gerth. Lpz. (Günther) 1878, S. 35. 36.

„Diese offne Pedanterie wird zur offenen Begierde, sobald er Alkmene erblickt. Kein Détail ist übergangen. Juppiter spricht sich gründlich aus, und zwar in Gegenwart der Dienerin; und als er am andern Morgen fort will, da umfängt sie ihn, sie will ihn nicht fortlassen und überbietet ihn noch in den vertraulichsten Andeutungen.[1]) All die edlen Formen feinster Galanterie sind hier abgelegt, wie ein lästiges Gewand; der ungenierteste Zynismus ist an Stelle aristokratischer Dezenz getreten. Der Dichter hat bei dieser Szene sich nicht Ludwig XIV. und Frau von Montespan, sondern Karl II. und die Castlemaine zum Vorbild genommen."

Diese prickelnden Beisätze zeigen genau den Geist jener Zeit, dem Dryden so sehr nachgab, Dryden, der ja noch stark von jenem sittenlosen Lustspiele seiner Vorgänger infiziert ist, von dem sich loszureissen er sich allerdings später bemühte.[2]) Ganz nach dem Geschmacke jener Zeit sind auch die von ihm neu geschaffenen Gestalten, so z. B. die beiden Schwätzerinnen Phädra und Bromia, steif, mit einer Art von Witz, die, da sie nicht aus dem Herzen kömmt, nicht zum Herzen spricht, man möchte sagen, voll akademischen Geredes, wäre es nicht zum grössten Teile inhalts- und geschmacklos.[3])

---

[1]) Als Juppiter gehen will, darauf hinweisend, dass der Morgen graut, sagt Alkmene zu ihm:

But you and I will draw our Curtains close,
Extinguish Daylight, and put out the Sun.
Come back, my Lord . . .
You have not yet laid long enough in Bed
To warm your widowed Side. (II, 2.)

Man vergleiche die römische Matrone des Plautus und das tugendhafte Weib bei Molière mit dieser mitteilsamen Persönlichkeit.

[2]) Vgl H. Hettner, Geschichte der englischen Litteratur. 3. Aufl. 1872, pag. 94.

[3]) Treffend urteilt Francis James Child in seinen oben (S. 186 A. 4.) angeführten Four Old Plays (Introd. IX), wo er Walter Scotts Wort anführt, der Drydens Amphitryon als „one of the happiest effusions of Dryden's comic muse" bezeichnet: „This is not the place to expatiate on the merits of the Latin play; but the assertion may be hazarded without much risk, that both the original and Thorton's version are, taken as wholes, considerably superior to any of the imitations. Indeed, the character of Alcmena, as drawn by Plautus, so truly innocent, simple and loving, her distress on being suspected by her husband, and his agony at finding her, as he believes, dishonest, immediately suggest, as the accomplished translator has observed, a not discreditable comparison with our Othello. We may add, too, that the conclusion of the fourth act, where Amphitryon, „perplexed in the extreme," and defying the gods in the intensity of his despair, rushes to the house to wreak his vengeance on his family and is struck down by lightening rises to grandeur, almost to sublimity, and must produce immense dramatic effect in the representation. Very little of this sort of thing appears in the modern play. What Dryden has made of Alcmena will

Ins Jahr 1694 fällt L. Echards Übersetzung des plautinischen Amphitruo[1]) in 8°, der 1746 jene von Th. Coocke in 12° folgte.[2])

Im Jahre 1764 wurde im Drury-Lane Theater eine Oper Alcmena von Michel Arne und Battishill gespielt.[3])

In einer späteren Zeit, als man an die Bühne vom Standpunkte der Sittlichkeit höhere Anforderungen zu stellen begann, musste, wenn Drydens Amphitryon sich auf derselben halten sollte, so manches unterdrückt werden. Diese Neubearbeitung des Drydenschen Amphitryon übernahm Dr. Hawkesworth im Jahre 1792.[4])

Die Gründe dieser Neubearbeitung und einzelner Änderungen werden in der „Preface", wie folgt, auseinandergesetzt: The abilities of Dryden, as a writer, are so generally and so justly acknowledged to be of the first class, that it would be something worse than impropriety to alter any of his productions without assigning the reason. For the alteration of his Amphitryon, indeed, the reason is evident; for it is so tainted with the profaneness and immodesty of the time in which he wrote, that the present time, however selfish and corrupt, has too much regard to external decorum, to permit the representation of it upon the stage, without drawing a veil, at least over some inaccuracies, which were remarked on the examination, which these alterations made necessary, also are removed, of which the following are the chief.

In the scene between Sosia and Mercury in the second act, Amphitryon is supposed to have sent a buckle of diamonds by Sosia, as a present to Alcmena; fort Sosia first asks Mercury, if Amphitryon did send a certain servant with a present

---

be unterstood, when we observe that he adapted her to the standard of contemporary taste. Yet Scott has strangely said, that „in the scenes of higher cast, Dryden far outstrips both the French and Roman poet"!

Im zweiten Band der Memoirs of John Dryden (Paris 1826), S. 55, spricht Walter Scott vom Amphitryon „in which Dryden displays his comic powers to more advantage than anywhere".

[1]) Halliwell, pag. 16. Amphitryon. Comedy translated from Plautus, by L. Echard. 8°. 1694.

[2]) Sulzer. III, 704b.

[3]) Clément, Dict. lyrique, page 19.

[4]) Amphitryon; or, the two Socias. A comedy, as altered from Dryden by Dr. Hawkesworth. Adapted for theatrical representation, as performed at the Theatres-Royal, Drury-Lane and Covent Garden. Regulated from the Prompt-Books. By permission of the Managers. London. Printed for the proprietors under the direction of John Bell, British library, Strand 1792.

to his wife;[1]) and soon after asks him „what that present was", which by Mercury's answer appears to be the diamond buckle; yet in the scene between Amphitryon and Alcmena in the third act, when Alcmena asks him, as a proof of his having been with her before, from whose hands she had the jewel, he cries out: „This is amazing; have I already given you those diamonds? the present I reserved". — And instead of supposing that Sosia had delivered them as part of his errand, which he pretended, he could not execute, he appeals to him for their being in safe custody reserved to be presented by himself. This is an inconsistency peculiar to Dryden; for neither Plautus nor Molière anywhere mention the present to have been sent by Sosia.

There is another inaccuracy of the same kind, which occurs both in Plautus and Molière. It appears in the second act, that one part of Sosia's errand was to give Alcmena a particular account of the battle; and Sosia's account of his being prevented, is so extravagant and absurd, that Amphitryon cannot believe it; yet, when Alcmena, in the third act, asks Amphitryon, how she came to know what he had sent Sosia to tell her, Amphitryon in astonishment, seems to admit that she could know the particulars only from himself, and does not consider her question as a proof that Sosia had indeed delivered his message, though for some reasons he had pretended the contrary, and forged an incredible story to account for his neglect. As it would have been much more natural for Amphitryon to have supposed that Sosia had told him a lie, than that Alcmena had, by a miracle, learned, what only he and Sosia could tell her, without seeing either of them, this inaccuracy is removed, by introducing such a supposition, and making the dialogue correspond with it.

In the second act, Jupiter, in the character of Amphitryon, leaves Alcmena with much reluctance, pretending haste to return to the camp, and great solicitude to keep his visit to her a secret from the Thebans: yet when he appears again in the third act, which he knew would be taken for the third appearance of Amphitryon, just after his departure, which seems to be absolutely necessary to maintain his borrowed character consistently; and without dropping the last hint of his being no longer solicitous to conceal his excursion from the camp, he sends Sosia to invite several of the citizens to dinner.

Many other inaccuracies less considerable and less apparent, have been removed, which it is not necessary to point out:

---

[1]) Über solche Inkonsequenzen s. bei Sauppe, Wanderungen auf dem Gebiete der Sprache und Litteratur, S. 222. (Geppert, Plautin. Studien. I, 61.)

whoever shall think it worth while diligently to compare the play as it stood with the altered copy, can scarce fail to see the reason of the alterations, as they occur.

Auch sonst findet Dr. Hawkesworth vieles zu tadeln, vor allem das etwas zu freie Benehmen, mit dem sich Amphitryon und Alcmena vor ihrer Dienerschaft geben. Nochmal fasst er seine Verbesserungen in den Worten (V.) zusammen: If, after all, it be asked, why this play was altered at all, I answer, because it might otherwise have been revived, either by other managers, or at another house, without being altered, otherwise than being maimed; some parts, indeed, would have been left out, but as nothing would have been substituted in the stead, it would have become imperfect in proportion as it became less vicious; and would still have been so vicious in the very constituent parts, as to sully, and, perhaps, corrupt almost every mind, before which it had been represented. But though I should have been sorry, to see the joint work of Plautus, Molière and Dryden so mutilated as to lose that proportion of parts, by which alone those parts can constitute a whole; yet my principal view was effectually to prevent the exhibition of it in a condition, in which it could not be safely seen: and this, I hope, will be admitted as a sufficient apology for my having thus employed some hours of that time, which shall return no more, by those who have little regard for Amphitryon as a piece of ancient humour, retouched and heightened by two of the most eminent masters that modern times have produced.

Dem Prolog Drydens ist ein neuer beigegeben, der wiederholt den Zweck der Neubearbeitung deutlich ausspricht:

(X) The scenes, *which Plautus* drew, to-night we shew
Touch'd by Molière, by Dryden taught to glow.
Dryden! — in evil days his genius rose,
When wit and decency were constant foes.
— — — — — — — — — — —
Freed from his faults we bring him to the fair,
And urge once more his claim to beauty's care.

— — — — — — — — — — —

(XI) Yet not on what we give, our fame must rise:
In what we take away, our merit lies.
— — — — — — — — — — —
To make wit honest was our only claim:
If we succeed, some praise we boldly ask —
To make wit honest is no easy task.

Unter den Personen ist Tranio unter den „dramatis personae“ als Traneo, im Stücke aber wieder als Tranio bezeichnet. Die Kürzungen sind sehr zahlreich. Das lange Gespräch zwischen Mercury und Phöbus (I, 1) beschränkt sich auf drei-

zehn Zeilen. Juppiter erzählt ganz kurz seine Absicht; weniger zugeschnitten ist Mercurys Gespräch mit der Nacht. Auch in der nächsten Szene — Juppiter-Amphitryons und Alcmenas Begrüssung — haben nur einige etwas anstössige Worte fallen müssen. In dieser Art ist das ganze Stück gehalten.

Ausser den oben angeführten Änderungen hat sich Hawkesworth keine Zuthaten erlaubt, als hin und wieder einige durch Auslassungen nötig gewordene Verse und Stichworte. Unterdrückt sind auch die Gesänge am Schlusse des dritten Aktes (Celia, that I once was blest), Mercury's song, das Pastorale Thyrsis und Iris (IV.); dafür findet sich neu eingelegt ein „song by a person who enters in the character of Plutus" (S. 88) und dann ein Gesang einer Nymphe „in the character of Wit".

Sosias Schlussworte sind andere, als bei Dryden. Statt der Drydenschen:

> For, let the wicked World say what they please,
> The fair Wife makes her Husband live at Ease;
> The Lover keeps him too; and but receives,
> Like Jove, the Remnants, that Amphitryon leaves:
> 'T is true the Lady has enough in store
> To satisfy those two and eke two more:
> In fine, the Man, who weighs the Matter fully,
> Wou'd rather be the Cuckold than the Cully.

hat Hawkesworth die folgenden:

> But — down ambition! let me not complain —
> Enough that I am Sosia once again!
> Though not a cuckold, yet content I 'll be;
> The great man's happiness is not for me.
> But of myself shall I be robb'd no more?
> Your voice „ye learned Thebans" I implore —
> Give me your suffrage, I'll be Sosia still;
> Let bully Merc'ry there do what he will.

Phädras Epilog fehlt.

Dass Drydens Amphitryon auch in dieser Gestalt kein Glück machen werde, ahnt der Bearbeiter selbst. „In the present age a mythological play will rarely find a very splendid fortune," sagt er. Dazu bedurfte es der Feinheit und Vollendung eines Molière. Dryden war diesem Probleme nicht gewachsen; ja es scheint fast, als hätten ihn Nebenzwecke zu diesem Stoffe veranlasst.

An die Hawkesworthsche Bearbeitung Drydens hat sich späterhin der Schauspieler Woodward angelehnt und nochmal, wohl durch Molière angeregt, von dessen Amphitryon 1714 die Übersetzung von Ozell und 1732 eine andere in

England erschienen war,[1]) John Oxenford (geb. 1812; gest. 21. Febr. 1877).[2])

Eine deutsche Bearbeitung des Amphitruo lieferte im Jahre 1608 Wolfahrt Spangenberg:[3]) Comödia, inhaltend die Empfengknüss vnd Geburt Herculis, auss dem Lateinischen Maccii Accii Plautii, verteutscht durch M. Wolfahrt Spangenberg.

Es war mir nicht möglich, irgendwo ein Exemplar dieses Stückes aufzutreiben.

Eine der seltsamsten Paraphrasen des Amphitruo ist des Johannes Burmeister Stück Sacri Mater Virgo,[4]) eines der seltensten Bücher, dessen Kenntnis ich der Freundlichkeit der kgl. Bibliothek zu Berlin verdanke. Hier ist in einer manchmal fast bedenklichen Weise die Geburt Christi in den Amphitruo verlegt. Den Inhalt des Stückes mag uns am besten des Dichters eigenes Argumentum Germanicum Matris Virginis (S. 99 ff.) geben.

Hören wir ihn selber:

---

[1]) Le Moliériste. III, pag. 61. 62.

[2]) Le Moliériste. I, 318. L'Amphitryon de M. John Oxenford, d'après Dryden est copié sur celui de Molière. — Despois (Ausg.), S. 351. Parmi les versions séparées d'Amphitryon nous citons ... une autre également d'après Dryden faite aux États unis par John Oxenford. — Ob dies etwa die Komödie des J. Oxenford: I and my Double. A farce in two acts ... as performed at the Theatre Royal English Opera (zu Ende der dreissiger Jahre gedruckt), ist, habe ich nicht eruieren können. In F. Bornmüllers Schriftsteller-Lexikon, Lpz. 1882, S. 545, ist keine Komödie Amphitruo aufgeführt, wohl aber erwähnt, dass Oxenford mehrere seiner Stücke dem Französischen und Deutschen entnahm.

[3]) Er war aus Mansfeld (geb. um 1570, Sohn des Cyriacus Sp.), lebte aber später in Strassburg (gest. wahrscheinlich 1637). Er nannte sich auch Lycosthenes Psellionoros Andropediacus und gab unter diesem Namen in Nürnberg seine „Singschul", eine Art Geschichte der Meistersänger, heraus, die Gottsched (I, 186) ins Jahr 1630 setzt. Er übersetzte griechische und lateinische Dramen und schrieb eigene Stücke (Simson 1604; Mammons Sold 1614). (Koberstein. I, 427. Kurz. II, 104. Schnorrs Archiv. XI, S. 319. Anzeiger für deutsches Altertum. I, S. 159. Strassburger Studien. I, S. 374—379.)

[4]) M. A. Plauti | Renati | sive | Sacri | Mater-Virgo | Comoedia prima ex Amphitruone | Ad | Admirandvm Conceptionis et Incarnationis Filii Dei | Misterium | inversa. | Joan. | Burmeistero Lunae-burg. P. L. Caes. Recensente | Ignobilis Bura Lucratur | Invidia Bucca Lacrumatur | Luneburgae | Excudebat, Andreas Michaelis | M. DC. XXI. | 108 Seiten. — S. Gödeke, Grundriss. I, 138. — Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Stadtbibliothekars W. Görges in Lüneburg enthält die dortige Bibliothek von Burmeister nur: Martialis Renati Parodiarum sacrarum pars prima, media, ultima. Goslaviae (Stern) 1612. 12°.

Als in Jerusalem der Stadt
Joseph ein newn Templ gebawt hat,
Auff König Herodis befehl:
Wird gesendet auss dem Himmel
Der Engel Gabriel von Gott,
Gen Nazareth mit dem Gebot:
Das Maria die Jungfraw rein,
Würd ohn Manns zu thun schwanger sein,
Durch Krafft des heilgn Geists gebärn
Der Welt Heyland, Christum den HErrn.
Welchs dem Asmodi gefelt nicht,
Daher grossen Betruch anricht:
Herodes hat Joseph verehrt
Ein güldn Pocal, den offeriert
Asmodes Jungfrawn Mariae
Vntr der gestalt des Sosiae.
Treibt von der Thür den Sosiam,
Verwirrt Joseph vnd Mariam.
Als Joseph Mariam schwangr sicht,
Vnd jhrem bericht trawet nicht,
Vermeint er ohn allen scheu
Das sie ihm gewordn sey vntreu,
Gedenckt derwegn billicher massn,
Nach dem Gesetz sie zu verlassn.
Der Engel thut Joseph bericht,
Ihn im Geheimbnuss vnterricht,
Joseph trawet des Engels Wort,
Nimpt Marian an also fort,
Vnd werden eins in ihrem Sinn,
Gen Bethlehem zu reisen hin,
Des Keysers Gebott nach zu lebn,
Vnd von jhrn Gütern schatz zu gebn.
Asmodes aber Ruhet nicht,
Zu Bethlehem vnruh anricht,
Bringt auss durch ein falsches Geschrey
Das Maria geschwengert sey,
Wiedr das Gesetz, für der Hochzeit,
Ein Priester begert darvon bescheidt
Zu wissn, denselben mit vngebuer
Treibt Asmodes ab von der Thür.
Der Priester meint, dz durch den Knecht
Joseph diss alles angelecht,
Maria vnd Joseph geben bericht,
Der Priester aber wils glauben nicht,
Das die sach so geschaffen sey,
Endtlich verbleibet es darbey:
Da sich in der Geburt rechtr massn,
Wurdn Zeichn der Jungfrawschafft findn lassn,
Vnd die Wehmuttr bröcht Zeugnus dar
Wolt er gleubn das es were wahr.
Darauff den Hirten auff dem Feldt,
Der Engl Christi Geburt vermeldt.
Die Wehmuttr, mit verwundrung sehr
Sagt, dz vnverletztr Jungfrawn Ehr,
Maria geborn ein Wundr Kind,
Darzu der Hirtn Zeugnus sich findt,
Joseph Erfrewt sich der Geschicht,
Vnd wird alls mit Frewdn aussgericht:

Argumentum actus | primi:

Josephs Knecht Sosia bericht
Wie des Templs gebäwt sey verricht,
Vnd das wegn angewantem fleiss,
Joseph erlanget Ehr vnd Preiss,
Sey dem König wordn lieb vnd werth.
Mit einem Güldn Pocal verehrt,
Wie er abr solches in der still
Des Josephs Braut verkündigen will,
Steht Asmodes dar für der Thür,
Vnd treibt jhn ab mit vngebuer,
Gibt für das er sey Josephs Knecht,
Sosia muss jhm geben recht,
Wird geschlagn, muss betrübt weg gehn,
Vnd lassn jhn für der Thüre stehn,
Asmodes meint durch seine List,
Zu verhindern was vorhanden ist,
Kans abr zu wege bringen nicht.
Gabriel sein werbung aussricht,
Das auss des heilign Geistes Krafft,
Ohn Verletzung der Jungfrawschafft
Maria schwanger soll gebärn
Der Welt Heyland, Christum den HErrn,
Wordurch Asmodes sehr erschreckt
Jedoch seinen betruch bedeckt.

Argumentum actus | secundi:

Im andern Act Joseph kompt herein
Mit Sosia dem Knechte sein,
Welchr bericht das er gleichr Figur,
Am Gesicht, Kleidung vnd Statur,
Ein andern Sosiam gesehen,
Zu Nazareth für der Thür stehn,
Joseph vermeint es sey erlogn,
Odr Sosia sey wordn betrogn.
Maria find sich schwangr zu handt,
Als Joseph erfahrt jhrn zustandt,
Ist jhm die sach verdechtig sehr,
Will jhren Wortn nicht gläuben mehr
Gedenckt auff mittl sie zuverlassn,
Maria ist betrübt vbr die massn,
Das jhr beweist wird solche schmach.
Doch thut sie GOtt befehlen jhr sach.

Argumentum actus | tertii:

Im Traum der Engel Gabriel
Tröst des trawrigen Josephs Seel,
Entdeckt ihm das Geheimbnuss gross,
Vnd macht sein Hertz des argwohns loss,
Des Propheten Zeugnüss erklert,
Vnd drauff ferner an jhn begehrt,
Weil Maria Ehr: vnd Tugent voll,
Er sie billig annemen soll,
Joseph bald auff des Engels Rhat
Sich mit Maria versühnt hat,

Verreisen beid gen Bethlehem.
Asmodes erschreckt in geheim
Erdenckt ein ander Bubenstück,
Sie zu bringen in Vngelück.

Argumentum actus | quarti:

Im virdten Actu werd jhr hörn
Wie Asmodes erfüllt die Ohrn
Des Priesters mit einm falschn Geschrey,
Als wann Maria schwanger sey
Durch Hurerey, will wissen grund,
Vnd fordern abtracht für die Sünd.
Asmodes hat verschlossn die Thür,
Lest den Priestr verspot stehn dafür,
Der Priestr an Sosia rächet sich,
Weil Asmodes jhm war einlich,
Mariam vnd Joseph zur red stelt,
Das Geheimbnus jhm wird vermeldt,
Mit der Schrifft zeugnus bewehrt ebn,
Noch will er jhnn keinn gläuben geben:
Es sey, den das die Jungfrawschafft
In der Geburt sehn lass jhr Krafft.

Argumentum actus | quinti:

Der Engl verkündigt auff dem Feldt
Denn Hirtn, das der Heyland der Welt
Zu Bethlehem geboren sey.
Die Wehmutter bezeuget frey,
Das Maria das Kindt geborn,
Vnd jhr Jungfrawschafft nit verlorn,
Die Hirten bringen Newe Meer,
Joseph frewt sich vbr die mass sehr,
Danckt Gott, sie verfügn sich zu haus,
Vnd geht das Spiel mit Frewden auss.

Die Personen des Stückes sind: Gabriel, Prologus; Sosia, Servos; Joseph; Maria, Virgo; Asmodes; Flamen Judaicus; Obstetrix; Pastores, tres.

Der Text ist wörtlich, soweit es der Inhalt zulässt, mit dem plautinischen Originale übereinstimmend.

Gabriel als Prologus hat sich die Worte des Mercurius angeeignet:

Vt vos in vostris voltis *caerimoniis*
Choro. foro, toróque me laetum *sacris*
Afficere atque adjuvare in rebus omnibus:
Et ut res *precés*que vestrorum omnium
Bene, *exaudiri* voltis, peregreq; & domi
Bonóque atq; amplô auctare perpetuô lucrô

u. s. w. bis *V.* 12:

Mihi esse ab *almô Jehova,* ut praesim *nunciis.*

dann:

(*V.* 15.) Ita huic facietis *Historiae* silentium,

bis die mythologischen Berichte (*V.* 19) weitere Änderungen nötig machen:

Dei jussu venio: *GABRIELIS* est mihi
Nomen. Me huc misit ad vos oratum *Deus*
— — — — — — — — — — —
(*V.* 24.) Verùm profectô hoc petere me precariô
A vobis jussit *CHRISTUS* *Θεάνθρωπος*. *Licet*
Etenim ille essentiâ aeterno aequalis patri,
Quia tamen carnem vostram, sine labe, induit,
Humana matre natus *divinô* patre:
Mirari non est aequum, si sibi praetimet,
Ne capti ab ASMODE hoste, Adami ut filii,
Contagione *illâ detis turbas novas.*
Propterea *pace* advenio, & *pacem* ad vos adfero.
Verum rem, *at mauditam antè, vobis nuncio.*
Nam *verè à verô* sum *vobis nuncius datus.*
Nam *falsa verum nunciare* non decet
Falsa autem *à vero* petere insipientia 'st.
Quippe *ille falsum, & vanum* ignorat, neque tenet.
Nunc *jàm* hùc animum *ad ea,* quae loquar, advortite.
Debetis velle quae *velim: meruit enim*
Qui me misit de vobis, atque Ecclesiâ.
Nam quid ego memorem (ut alios in tragoediis
Vidi *heroas Josephum, Mosen, Josuam,*
Samsonem, Isaidem, commemorare quae bona
Suis fecissent) queis benefactis *unicus*
Deum regnator, *architectus* omnibus?
Set mos *is* nunquàm *tri-uni* fuit *DEO*
Ut exprobraret quod bonus faceret bonis

und so geht es fort, meist sich an das Original anschliessend bis zur Exposition der Lage (*V.* 97):

Haec urbs est *NAZARETH.* In *hisce* habitat aedibus
MARIA virgo, nata ex JEHOIAKIM O patre,
JOSEPHI sponsa fabri de DAVIDIS tribu.
Is nunc *JOSEPH* profectus est *Hierosolymam.*
Nam *rex HERODES templum strui curat novum:*
Is prius quam hinc abiit *à rege conductus ad opus*
Hanc virginem MARIAM despondit sibi:
Sed non usuram cepit ejus corporis.
Jam ego vos novisse credo, ut sit *bonitas DEI.*

Es folgt ein weiterer theologischer Abschnitt über den Sündenfall und die Erlösung; der Schluss nähert sich wieder dem plautinischen Wortlaut.

Das Zusammentreffen des Sosia und Asmodes schliesst sich enge ans Original an.

Qui me alter est audacior homo? *& simul imprudentior?*
Qui *militareis* mores sciam, qui hoc noctis solus ambulem?
Quid faciam *nunc, si latrocinalis manus me apprehenderit?*

beginnt Sosia seine Rede. Was der plautinische Sklave vom Teleboerkrieg sich zurecht richtet, gilt hier für den Tempelbau:

Id *sumptu regio atque opificûm operâ structum est aedificium,*
Arte atq; industriâ heri mei *JOSEPHI* maxumè,
Qui, *pro discretione, operi praefecit artificeis, suâ*
Regiq; *sic HERODI Magno* regnum stabilivit suum,
Me ab *urbe* praemisit domum, haec ut *sponsae* nunciem suae,
Ut *struxerit templi arcam* ductu, imperio, auspicio suo.
Ea nunc meditabor, quo modo illi dicam, quum illo advenero.
Si dixero mendacium, solens: meo more fecero.
Nam quom *struebant illi,* ego *laborem* fugiebam maxumè.

u. s. w. Hinsichtlich der langen Nacht meint Sosia (nach *V.* 271):

Certè edepol scio, si quicquam 'st quod credam certo sciam
Credo ego hac noctu *MESSIAM promissum adfore,*
Nam eccè Libra horoscopat cum spica virginis,
Et cum praesepi Cancer altè in coelo culminat!

u. s. w. Asmodes freut sich des Dunkels wie Merkur (*V.* 277):

Perge, nox ut occoepisti; gere *fraudi* morem me*ae.*

In dieser Weise ist das ganze Stück durchgeführt. Weniges ist vom Dichter neu eingesetzt; so die dritte Szene des ersten Aktes zwischen Gabriel, Maria und Asmodes nach Lucas I, *V.* 23, 31, 35, 36, sowie auch sonst Stellen aus den heiligen Büchern häufig sind.

Die Hirten auf dem Felde tragen die klassischen Namen Mopsus, Menalcas, Tityrus. Die Rolle der Bromia hat hier die obstetrix. Joseph schliesst das Stück:

Nunc ibo intro ad Infantem & puerperam.
Vos, spectatores, CHRISTI nati *caussà, clarè plaudite.*

Es folgt „Ein Geistlich Hirten Gesang von der Geburt Christi, welches zum beschluss der Comoediae von den Hirten kan gesungen werden", das nicht ohne poetischen Schwung ist.

Noch enthält das Stück drei Szenen, welche beliebig eingeschaltet werden können: „Tres sequentes Scenae parerga tractant, nec inversô Plauti stylo constant, poterunt igitur, proactoris arbitriô, sine Comoediae dispendiô, vel notatis locis inseri, vel prorsus omitti." Sie handeln zwischen Asmodes, Mopsus, Menalcas, Tityrus; Menalcas, Tityrus, Mopsus; Mopsus, Martha, Flamen.

Zahlreiche Epigramme, die vor dem Stücke stehen, das Burmeister in seiner Widmung an den Herzog Adolph Friedrich von Mecklenburg als „ex Plauto ad Christum inversam comoediam" bezeichnet, zeugen von der Aufmerksamkeit, die man demselben widmete. Burmeister selbst bezeichnet in seiner Vorrede an den Leser die Arbeit als eine mühevolle. „Tantum opus (d. h. den ganzen Plautus so zu bearbeiten) requirit multum

temporis, nec parum laboris.“ Er steht aber schon bei der sechsten Komödie, der Casina, die er Susanna[1]) betitelt hat, und hofft das ganze Werk vollenden zu können.

Wohl zu weit ist es gegangen,[2]) wenn man bei Johann Georg Schoch, Comedia vom Studentenleben, Leipzig 1618,[3]) Beziehungen zum plautinischen Amphitruo finden will.

Es ist dort keinerlei Reminiszenz an Amphitruo, als dass Mercurius das Stück einleitet; er kümmere sich nun auch um die Studenten: „Ihr wundert euch, woher ich, ein Schutz-Herr sonsten der Kauffleute und Diebe, anietzo auff die Studenten komme. Ich bin so wol der freyen Künste als der Kauffmanschaft ihr Gott und Patron, beydes wil ich euch in diesem lustigen Schau-Spiel für Augen stellen.“ Ebenso tritt er wieder in der fünften Handlung auf. Man darf wohl sagen ohne jede Beziehung zu Plautus.

Ob das Spiel „auss ainer alten Römischen historj vom herculs“, um dessen Aufführungsbewilligung im November 1549 italienische Wandertruppen in Nürnberg baten,[4]) ein Amphitruo (oder das Stück Senekas) war, ist zweifelhaft.

Ein Amphitruo wurde im Jahre 1626 und öfter in Dresden gespielt (vgl. oben S. 197). Hierüber berichtet Fürstenau:[5]) „Vom Jahre 1626 liegt uns das erste Verzeichnis der von den ‚Engländern‘ während der Monate Januar, Februar, Mai, Juni, Juli, September, Oktober und Dezember in Dresden am Hofe gespielten Stücke vor. Dasselbe enthält das ganze damalige Repertoir der Engländer, worunter viele Stücke Shakespeares . . . Ausserdem kommen vor die Tragikomödien und Komödien vom Hamman und Esther . . . vom Amphitrione“; und nochmal[6]) „Im Komödienhause (zu Dresden) kamen an neuen Stücken zur Darstellung . . . das Freudenspiel von Juppiter und Amphitryonen . . . Von diesen Schauspielen wurden kurze gedruckte Inhaltsanzeigen verteilt.“

An weitern Bearbeitungen nennt Gottsched:[7]) „Die in Lor-

---

[1]) „Jam enim in sextâ CASINA labòro, quam SUSANNAM voco.“

[2]) Grässe (Handbuch III, 617) sagt nur: „Merkur spielt wahrscheinlich nach dem Muster des plautinischen Amphitruo die Rolle eines Vor- und Zwischenredners.“

[3]) Mir zur Hand war Joh. G. Schochs | Comoedia | Vom | Studenten-Leben | LEIPZIG | zu finden bey Johann Wittigauen. 1658. — Grässe a. a. O. nennt (wohl irrtümlich) eine Ausg. von 1668. — C. W. Böttiger, Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen (Hamb. 1831) II, 217, führt 1657 als Entstehungsjahr der Komödie an.

[4]) Dr. K. Trautmann in Schnorrs Archiv XIII, S. 67, Anm. 1.

[5]) Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1861. Bd. I, S. 97.

[6]) A. a. O. I, 229.

[7]) Nöth. Vorr. I, 232.

beer verwandelte Daphne. Musical. Schauspiel. Dresden; dabei sind auch zugleich aufgeführt worden: 1. Nimrod in einem Quintan Rennen. 2. Der keusche Joseph, theatralisch. 3. Saul und David. 4. Jupiter und Amphitryon. 5. Die heilige Märterinn Dorothea.

Eine weitere Oper „Jupiter und Alcmene" nennt Gottsched[1]) (Lpz.) im Jahre 1696; wiederum[2]) Jupiter und Alcmena (Lpz.) aus dem Jahre 1704.

Auch sonst fehlt es in Deutschland nicht an Mitteilungen, dass Amphitruobearbeitungen gespielt wurden. Ein Festbericht aus Dresden (Februar 1678) von Gabriel Tzschimmer,[3]) 1680 in Nürnberg gedruckt, schildert als neunte Nummer eine Amphitruoaufführung. Dort heisst es auf Seite 303:

„Nach selbiger (d. h. nach der Tafel) aber, die Comoedia von Amphitryone im Comoedien-Hause agieret.

Inhalt der Comoediae von Jupiter | und Amphitryo. |

„Sobald als Jupiter auf die Alcmena ein Liebes-Au|ge geworffen, verstellet er sich in die Gestalt ihres | Ehemannes, des Amphitryonis, eben zu der Zeit, | da derselbe wider die Feinde

---

[1]) A. a. O. I, 263. — Emil Weller, Annalen der poetischen Nationallitteratur im XVI. und XVII. Jahrhundert. (Freiburg i. B., 1862—1864.) II, 280.

[2]) Gottsched, a. a. O. I, 275.

[3]) Der Titel des Prachtwerkes ist: Die | Durchlauchtigste | Zusammenkunfft, | Oder: | Historische Erzehlung, | Was | Der Durchlauchtigste Fürst und Herr, | Herr Johann Georg der Ander, | Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve, und Bergk, des | Heiligen Römischen Reichs Ertz-Marschall, und Churfürst, Land|graf in Thüringen, Marggraf zu Meissen, auch Ober- und Nieder-Lausitz, | Burggraf zu Magdeburgk, Graf zu der Marck und Ravens-bergk, Herr zum Ravenstein | Bey | Anwesenheit | Seiner Churfürstlichen Durchlauchtigkeit Hochgeehrtesten Herren | Gebrüdere, dero Gemahlinnen, Prinzen, und Princessin|nen, zu sonderbahren Ehren, und Belustigung, in Dero Residenz und | Haubt-Vestung Dresden im Monat Februario, des | MDCLXXVIII sten Jahres | An allerhand | Aufzügen, Ritterlichen Exercitien, Schau-Spielen, | Schiessen, Jagten, Operen, Comoedien, Balleten, Mas queraden, Königreiche, Feuerwercke, und andern Denkwürdi|ges aufführen und vorstellen lassen, | Alles | Auf gnädigsten Befehl, und Anordnung Höchstermeldter Sr. Churfürstl. | Durchl. genau bemercket, und das vornehste nach dem Leben in unter[schiedene Kupffer gebracht,] Nebenst etlichen hierzu gefügten | Erläuterungen,| Nachdenklichen Geschichten, heilsamen Sitten-Lehren, Politischen Erinnerungen, | und gefasten Sprüchen; wie nicht weniger Religions-Estats-Kriegs-Jagt- | und andern diessfalls dienlichen Sachen. | Allen Edlen Gemüthern zu fernerer Aufmunterung Heroischer Tugenden, Anführungen kluger | Welt- und Staats-Händel, und dann zur Bespieglung Menschlicher Glückseeligkeit, Ehre, | Hoheit, Fälle, Anstösse, Mängel und Gebrechen herfür gegeben, | und zum Drucke befördert | Durch | Gabriel Tzschimmern. | Nürnberg. | In Verlegung Johann Hoffmanns, Buch- und Kunsthändlers. | Gedruckt daselbst bey Christian Siegmund Froberger. ANNO MDCLXXX. — (Vgl. auch Gottsched a. a. O. I, 244. Freyesleben 51.)

des Vaterlandes, auf | Befehl des Königes Creontis, zu Felde gezogen. Alc'mena empfähet ihn mit grosser Liebe und Freundlichkeit, und | meinet nichts anders, als ob es ihr Mann sey. Mercurius nimbt | des Amphitryons seines Knechts Sosiä Gestalt an sich, und betreugt | (S. 304) beydes den Herrn und Knecht, nachdem Sie wieder | nacher Hause kommen. Amphitryo geräth deswegen mit | seinem Weibe in einen Zanck, und beschuldiget Eines das Ande're des Ehebruchs. Als derowegen Blepharo, der vornehmste | Schiffer über dasjenige Schiff, worauf Amphitryo zu Hause | gekommen, desswegen zum Schiedesmann verordnet, kan er | nicht, wer der rechte Amphitryo sey, entscheiden, sondern die | Verwirrung, wird die länge je grösser, so-gar, dass auch Am|phitryo wegen seiner Ungedult, von allen seinen Dienern ver|lassen, und Jupiter vor dem rechten Amphitryo gehalten wird. | Inmittelst mercket die Eiffersüchtige Juno des Jupiters heim'liche Liebe, kömmet dannenhero in Gesellschaft der Göttin Iris | herunter, und will sich, vermittelst der Zauberey, wodurch beydes | die Mutter und Frucht ümbkommen sollte, an der Alcmena | rächnen. Jupiter aber hintertreibet solches, und nachdem | der Handel offenbahr, gebiehret die Alcmena Zwillinge, dar unter einer Hercules genannt, wormit die gantze Action ihr | Ende, und darauf ein Engländischer Tantz gehalten."

Interessant ist, wie in den meisten Bearbeitungen Juno und Iris mitspielen und erstere einen Racheplan gegen die unschuldige Alcmena hegt.

Eine andere Mitteilung über eine deutsche Amphitruoaufführung im Jahre 1716 zu Wien verdanken wir der Lady Wortley Montague (geb. um 1690 als Lady Mary Pierrepont; gest. 1762). Sie berichtet von einer solchen in einem Briefe[1]) an Pope von Wien, datiert vom 14. September 1716. Es muss bei derselben sehr derb hergegangen sein.[2]) Juppiter fällt aus einem Guckloche in den Wolken, betrügt Alkmenes Schneider um ein besetztes Kleid und einen Juden um einen Diamantring; ja selbst der freilich damals sehr übliche Witz, dass die beiden Sosia ihre Hosen verloren, erregte lauten Beifall.

Nachdem sich Lady Montague über das Opernhaus und eine Aufführung der Alcina sehr günstig geäussert hat, fährt sie fort: But if their operas are thus delightful, their comedies are in as high a degree ridiculous. They have but one play-

[1]) The letters and works of Lady Mary Wortley Montague, edited by her great grandson Lord Wharncliffe. Second edition, revised in three volumes. London (Rich. Bentley 1837). I. Bd., S. 286 ff.

[2]) Vgl. auch E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Lpz. 1848. Bd. I, S. 336, und in Bonnel Thorntons englischer Übersetzung des Amphitryon.

house, where I had a curiosity to go to a German comedy, and was very glad it happened to be the story of Amphitrion. As that subject has been already handled by a Latin, French and English poet, I was curious to see, what an Austrian author would make of it. I understand enough of that language to comprehend the greatest part of it; and besides, I took with me a lady, who had the goodness to explain to me every word. The way is, to take a box, which holds four, for yourself and company. The fixed price is a gold ducat. I thought the house very low and dark; but I confess, the comedy admirably recompensed that defect. I never laughed so much in my life. It began with Jupiter's falling in love out of a peep-hole in the clouds, and ended with the birth of Hercules. But what was most pleasant, was the use Jupiter made of his metamorphosis; for you no sooner saw him under the figure of Amphitrion, but instead of flying to Alcmena with the raptures Mr. Dryden puts into his mouth, he sends for Amphitrion's taylor and cheats him of a laced coat, and his banker of a bag of money, a Jew of a diamond ring, and bespeakes a great supper in his name; and the greatest part of the comedy turns upon poor Amphitrion's being tormented by these people for their debts. Mercury uses Sosia in the same manner. But I could not easily pardon the liberty the poet has taken of larding his play with not only indecent expressions but such gross words as I don't think our mob would suffer from a mountebank. Besides, the two Sosias very fairly let down their breeches in the direct view of the boxes, which were full of people of the first rank, that seemed very well pleased with their entertainment, and assured me this was a celebrated piece.

Der Umstand, dass Johann Daniel Falk (S. 101) später einen Amphitruon schrieb, legt die auch von H. Kurz[1]) bemerkte, sonst nicht gerade zwingende Annahme nahe, dass ihm schon in seinem „Uhu" eine Szene aus Molières Stück vorschwebte. Im „Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire, hrsgb. von J. D. Falk" (Leipzig in der Sommerschen Buchhandlung 1797), findet sich im ersten Bändchen, S. 215—316, „Die Uhu". Eine dram[a]tisch-satirische Rha-

[1]) Kurz. III, 284. Die dramatische Szene „Die Uhu" ..., in welcher er die pfäffischen Umtriebe eines Woller und Konsorten persiflieren wollte. Allein es tritt dieser Hauptzweck kaum hervor ... Es fehlte ihm überhaupt an Erfindungsgabe, und die beste Stelle des Stückes ist gerade dem Amphitryon des Molière abgeborgt, dessen Stoff er später selbständig bearbeitete, wobei er freilich bei seinem gänzlichen Mangel an dramatischem Talent unendlich weit hinter seinem Vorbild zurückblieb.

psodie, mit Chören von Uhu'n, Raben und Nachteulen; dazu eine Musikbeilage (zu S. 243) von Dittersdorf (Rabenchor).[1])

Im ersten Auftritt des dritten Aktes treffen sich die Geister Friedrichs des Grossen und Voltaires. Letzterer besitzt von Pluto selbst einen Ring.

> In Mann und Weib, Löw' oder Mücke,
> Kurz in beliebige Gestalt
> Umformt er uns im Augenblicke.

Und so nehmen Voltaire und Friedrich die Gestalt von Johann, dem Diener des Trismegistus, an. Die nun folgenden Szenen erinnern allerdings an die Vorgänge mit Sosia. Wenn Johann Voltaire in seiner Maske sieht (S. 208):

> Was seh' ich? Alle guten Geister! — —
> Der Schurke gleicht mir ganz und gar,
> Von Kopf zu Fuss bei einem Haar.

und später (S. 306):

> Und wie ein Ei dem andern Ei,
> Sahn wir uns ähnlich alle drei,

wenn Voltaire alsdann die häuslichen Verhältnisse und seine Personalien so genau schildert, wie Merkur im Plautus jene des Amphitruo, und Johann das Geständnis abzwingt (S. 301):

> Der Kerl weiss alles!

so erinnert dies wohl an die Parallelszene bei Plautus und Molière.

Der dritte Auftritt führt die Verwirrung allerdings noch weiter, wenn auch Friedrich in Johanns Gestalt erscheint und diesem die angemasste „Livrey" abziehen will.

Wieder an Plautus erinnert der fünfte Auftritt, in welchem Johann seinem Herrn, dem Doktor Trismegistus, den ganzen Vorgang erzählt (S. 305):

> „Mein Nichts-Ich trat sogleich hervor
> Und schalt mich Lümmel, Bärenhäuter,
> Halunke, und was weiss ich weiter?
> Der Schimpf verdross mein Ich, und drob
> Ward es zuletzt gewaltig grob.

---

[1]) Kehrein. II, 319. Sein satirisches Stück „Die Uhu" bezieht sich auf den damaligen Religionszustand in Preussen, wo einige die alte Finsternis und den Gewissenszwang einführen wollten. — Schlimmer urteilt Hillebrand (II, 507): „Die Uhu nicht ohne aristophanischen Anstrich" ... „Übrigens hatte Falk fast von Anfang an selbst in seinem freidenkenden Skeptizismus den Keim des Pietismus geborgen und gehegt."

Mein Nicht-Ich log mir ins Gesicht,
Als sei ich Euer Diener nicht.
Es sei das reine Ich allein,
Und Ich, ich müsste Nicht-Ich sein."

Die weitere Verwandlung Voltaires in einen Apfelbaum u. a. verlässt dann das Original.

Sieben Jahre später erschien: Amphitruon. Lustspiel in fünf Aufzügen von J. D. Falk. Halle, in der Ruffschen Verlagshandlung 1804. Erste Abteilung (292 S.); zweite Abteilung (202 S.); jede mit einem Bilde geziert.[1])

Der Vorbericht (Weimar, den 8. März 1803) bezeichnet den Amphitruon als aus dem Studium zu den Abhandlungen aus dem Gebiete der Poesie und Kunst hervorgegangen. Seine Tendenz ist klar in folgenden Worten (S. VI) dargelegt: „Die Fragmente der beiden Hauptkomiker, Menander und Philemon, sollen mir dabei zum Leitfaden dienen. Vorläufig nur so viel, dass gegen hundert Berührungspunkte der Deutschen mit dem gemütvollen Griechen, sich kaum einer und ein halber mit dem espritreichen, nach Witz, Schimmer und Pointen haschenden Franzosen vorfinden dürfte. Von der ganzen Galerie von Charakteren, dem Trupp von Originalen, den die neuere Komödie, selbst in ihrer Ausartung ins Individuum, auf den Platz gebietet, giebt uns Terenz nur einen äusserst unvollständigen und sehr schwachen Begriff. Selbst auf die Gefahr, modern gescholten zu werden, will ich es daher versuchen, nicht das Leben aus den Fragmenten, sondern die Fragmente aus dem Leben zu erläutern: ein frischer Griff in die Umgebungen der Mitwelt wird mir dabei zum Kommentar dienen. Der Geizige, der Abergläubische, der Weiberhasser, der Menschenfeind, der Griesgram, der genialische Lügner und Aufschneider, der Prahler, der Muhmenhans, der Stock (Niais-Margites), der Strick, der Gauner, der Superklug u. s. w. leben noch zu unsern Zeiten, wie zu denen des Menander. Auch die verschiedenen Stände, der Stand des Landmanns, des Fischers, des Kochs, des Bäckers, des Mundschenken, des Schmarotzers, des Soldaten, des Bettlers, des Priesters, der Philosophen, der Spinnerinnen, der Korbträgerinnen, der Begeherinnen heiliger Vorabende — alles Typen, die häufig in den übriggebliebenen Fragmenten vorkommen — sind keineswegs ausgestorben, sondern nur in andern Verkleidungen auch unter uns vorhanden."

Nach diesen Grundsätzen hat Falk das Personal wesentlich erweitert. Da finden sich, neben den Hauptpersonen der Komödie, der Oberkoch Doriscus, die beiden Parasiten Licht und Schatten, der grosssprecherische Soldat Thraso, eine

[1]) Eine weitere Ausgabe erschien 1826.

Reminiszenz des Miles Gloriosus, der Bader Bybachides, der Oberhirte Melanthos, ein Paar Fischer, noch ein Paar Fischer; Meister in Erz; Meister des Beils; Schneider, Färber, Töpfer, Hirten, Köche und Sklaven.

Erster Aufzug. Juppiter „in einer griechischen Feldherrnkleidung“ tritt auf. Juno hat nicht bemerkt, wohin er ging, da ihn eine Geschäftsreise vom Olymp ferne hält. Sein Sehnen gilt Amphitruons Weibe (S. 7):

> Indes im Lager er den Feind bekämpft,
> Will ich von ihm Gestalt und Stimm' erborgend,
> Sein Weib bethörend, mir den süssen Lohn
> Verstohlner Liebe zu gewinnen suchen.

Damit verbindet er aber noch eine andere hier zum erstenmale auftretende Absicht:

> So straf' ich, während ich in meiner Brust
> Geheimen Wunsch befriedige, zugleich
> *Auch seine, des Gemahles, Eifersucht,*
> *Die oft Alkmenen unerträglich quält.*

Die Nacht hat Auftrag, länger zu währen. Merkur, in Sosias Sklaventracht, bringt Juppiter die Botschaft, dass vor Telebois ein Sieg erfochten wurde (S. 9):

> Und eingedenk der zärtlichen Alkmene
> Schickt ihr Gemahl aus reich erworb'ner Beute
> Ihr einen kostbar'n, goldgestickten Schleier.

Auf die Mitteilung hin, dass Amphitruon noch diese Nacht eintreffen werde, will Juppiter sofort „unverrichtetes Gewerbs“ zum Olymp zurück. Merkur aber setzt ihm seine Pläne auseinander. Alkmene soll einen zweiten, jenem ganz ähnlichen Schleier erhalten, Amphitruon aber werde er (als Sosia) derb abweisen. Dabei bedauert Merkur nur, dass er Sosias Weib, Andria, in seiner Verkleidung nicht losbringen werde.

Noch ehe er geht, legt er die eingelaufenen Bittgesuche vor. Die Megarer bitten um Regen, die Phönizier um Wind u. s. w.[1]) — Die dritte Szene führt ins Innere des Hauses. Alkmene ist umgeben von Sklavinnen und ihrem Sohne Amyntichus; sie erfährt, dass Thraso und die Parasiten angelangt seien, und lässt sie rufen. Unterdessen erweist sich Amyntichus in seinen Spielen

---

[1]) In Versen, welche den Spott des alten Schartenmeyer (Nördlingen 1873, Strophe 238) herausfordern würden, geht das Gesuch an Äolus hinüber:

(S. 18.) ... jegliche Supplik gelang'
An ihr bestimmt *Departement.*

als einen jungen, seines Vaters würdigen Helden. Amphitruons Heldengeist (S. 39):

„Er lebt auf's neu in diesem Knaben auf."

Damokleia, die Schaffnerin, bringt Doriscus und die beiden Parasiten, denen bald Sosia (Merkur) folgt. Er erzählt vom Kriege. Durch ihn lässt Amphitruon reiche Opfer, und was ganz gegen seine frühere Gewohnheit ist, eine üppige Tafel bestellen. Eine launige Darstellung des Koches, wie er in Theben, durch die Parasiten gehoben, zu Ehren und Ansehen kam, schliesst den Akt.

Der zweite Aufzug beginnt mit einem Zwiegespräch Juppiters und Merkurs. Letzterer hat den Schleier überbracht. „Die Nacht verlängert sich zu süsser Ruh" (S. 87); Juppiter geht zu Alkmene. Da naht Sosia mit der stereotypen Laterne. Er übt den Bericht ein, den er Alkmene abstatten soll, und will eben ins Haus eintreten, als er Merkur gewahr wird. Nach kurzem Wortwechsel überzeugt er sich von der genauen Ähnlichkeit seines Gegners mit ihm (S. 102):

„Er ist's! Mein Wuchs, mein Gang, dieselbe Zierlichkeit,
Dasselbe Ebenmass im Bau der Glieder.
— — — — — — — — — —
Wie angebrannte Stoppeln rotes Haar
— — — — — — — — — —
Auch an den Zähnenlücken — eins, zwei, drei —
Fehlt keine — soviel schlug mir Andria entzwei!
Du bist's, ja ich erkenn' Dich, Sosia!
Dahier ist meines linken Backens Warze."

Sosia geht, um Amphitruon zu holen. Es folgt eine Szene ehelichen Zwistes zwischen Merkur (Sosia) und Andria mit ihren drei Kindern, die Merkur nicht als echt anerkennen will. — Eléktryon, Alkmenes Vater, ist gekommen, um seinen zurückgekehrten Schwiegersohn zu begrüssen. Merkur jedoch weist ihn ab (S. 139):

Und wenn Amphitruon auch selbst erschien',
So lautet mein Befehl, ihn abzuweisen.

Beleidigt,

„Der berühmt gewordne Feldherr schämt
Sich jetzo wohl des ländlichen Verwandten," (S. 141)

eilt er zu seinem Gastfreund Eteókles. — Der Bader Bybachides wird von Merkur auf den nächsten Morgen bestellt, da dem Amphitruon „im Kniegelenk ein Pfeil zusamt dem Widerhaken" (S. 148) sitzt. — Die Parasiten mit Doriscus

nahen mit Thraso. Merkur, welcher das Dach bestiegen hat, jagt sie weg und verpflichtet alsdann den Oberkoch Doriscus, die von ihm im Namen Amphitruons befohlene Gasterei zu veranstalten. — Sosia, noch immer unklar über seinen Doppelgänger, trifft wieder mit Merkur zusammen, der ihm einige Züge aus seinem Privatleben vorhält. Es kömmt zum Streit, dann zu Schlägen, bis Sosia endlich findet, er sei hier entbehrlich, und Merkur umarmt mit den Worten:

> Somit entbietet Sosia, der Zweite,
> Hier Sosia, dem Ersten, Lebewohl.

Der dritte Aufzug führt Amphitruo und Sosia zusammen. Letzterer erstattet ausführlichen Bericht; Amphitruo jedoch argwöhnt, es sei ihm unterwegs der Schleier abhandengekommen, und er habe sich deshalb das ganze Märchen ersonnen. Er schickt ihn darum ins Haus. Unmittelbar darauf erblickt er Merkur auf dem Balkon; dieser beschimpft ihn und wirft Ziegelsteine gegen ihn, sodass Amphitruon forteilt, um zwei Fischer zu holen, die ihm behilflich sein sollen, in sein Haus zu gelangen. Vergeblich hat sich unterdessen Sosia bemüht, dem Befehle seines Herrn gemäss über den Zaun zu steigen; er ist zu hoch. Der Bader kömmt des Weges. Sosia lässt sich von ihm auf der Bühne zur Hälfte rasieren, da tritt Amphitruo mit den Fischern auf. Sosia wird gebunden und in einen Sack gesteckt, um so, zur Strafe für sein Benehmen gegen seinen Herrn, ins Meer geworfen zu werden. Als er bereits abgeführt ist, bereut Ampitruo den strengen Befehl. — Der Bader ist zur Exekution hinzugekommen. Er erzählt Merkur unter gewaltigem Aufschneiden, wie er eben einem, den man ersäufen wollte, zu Hilfe kam. Seine prahlerischen Reden, die an Falstaffs Schlachtenberichte erinnern, unterbricht Merkur (S. 245):

> Wie, Ihr erkanntet sie an ihren roten Mützen;
> Und konntet keine Hand vor Augen sehen?
> Zehn Kerle waren's nur, womit Ihr fochtet,
> Und vierzehn sind hernach entflohn?

Unterdessen erblickt Bybachides mit Entsetzen Merkurs wieder „zollbreit angewachsenen" Bart. — Amphitruon, der die Fischer nicht mehr erreicht hat, kehrt zurück und erblickt Merkur, den er staunend frägt: „Zuerst — wie kamst du aus dem Fluss?" „Ich war nie drinnen" (S. 251), lautet die Antwort. Die Fischer kommen gleichfalls, ihres Auftrags ledig, zurück und erblicken unbegreiflicherweise Merkur, der alle beschwichtigt. — Noch führt uns der Dichter eine Liebesszene zwischen Juppiter und Alkmene vor, in welcher er ihr die bedeutungsvollen Worte spricht (S. 264):

Du magst Dir den Gemahl, wie billig, loben.
Ich zieh' ihm dennoch den Geliebten vor.

Vierter Aufzug. Das Opfer ist vollbracht. Juppiter und Alkmene sitzen bei der reichen Tafel; der Sänger Damodokles singt zur Leier das Lied von Danaë und Juppiter. Alkmenes Rede bringt Juppiter zum Nachdenken. Sie hat vor Juppiters Altar nur die Eine Bitte vorgebracht (S. 19):

„Gieb nicht zu, dass eine fremde Liebe
Den schönen Bund uns stören möge, der
Amphitruon, mich und dies Kind vereinigt."

und der Gott schien sie ihr gewährt zu haben. „Er hat's!" (S. 20), ruft er nach kurzer Überlegung (S. 21):

Du? — Ein Schutzgott dieses Hauses?
Du könntest — wolltest — Nimmer — nimmermehr.
— — — — — — — — — — — —
Vergangen sei dies Blendwerk! Tag soll sein!

So bricht der Morgen an. Juppiter reisst sich rasch von Alkmene los; sie eilt ihm nach. Amphitruo sieht beide und belauscht mit Entsetzen ihr Gespräch. Vergeblich sucht er sich zur Ruhe zu bereden, da sie fort sind. Er tritt ins Haus zu Alkmene. Diese aber, um ihn für die Kälte, mit der er sich eben losriss, zu strafen, behandelt ihn ein wenig nachlässig. Sie bejaht auf seine Fragen, dass sie im Garten war, und findet an Damokleia eine eifrige Verteidigerin. Amphitruon sucht Alkmenes Vater, Elektryon, auf.

Unterdessen fasst Juppiter den Plan, Amphitruon mit einem Landgute, das er sich längst wünschte, zu beschenken. Er soll erfahren (S. 65):

„Dass er und Juppiter heut' Nebenbuhler waren."

Sosia, der durch andere Fischer glücklich gerettet wurde, begegnet Juppiter und ergeht sich mit ihm in einen endlosen Dialog, wie er an Juppiters Stelle die Welt regieren würde. Die Stelle, wo er von Amphitruons Sklaven, Sosia, spricht (S. 75):

Ich habe viel von ihm vernommen
— — — — — — — — — — — —
Ich muss euch sagen, dieser Mensch gefällt mir;
Er hat so was Grundehrlich's im Gesicht,
Was gleich beim ersten Anblick für ihn spricht.

u. s. w., erinnert wiederum an Falstaff und jene köstliche Szene (I, 2, 4), wo er den König Heinrich spielt und von dem „virtuous man . . . of a cheerful look, a pleasing eye and a most noble

carriage" spricht. — Juppiter verschwindet, und ein mit Speisen wohl besetzter Tisch steigt für Sosia aus der Erde empor. Eben schickt er sich jubelnd an zu essen, da kommt Amphitruon mit Elektryon, und erzürnt lässt er Sosia Fussschellen anlegen.

Fünfter Aufzug. Elektryon hat das Haus betreten, um zwischen Amphitruon und seiner Tochter zu vermitteln. Zwei Fischer, die in ihren Netzen Sosia aus dem Asopus zogen, und deren Fischerzeug dabei zerriss, verlangen Ersatz, den ihnen Amphitruon gewährt. Das Volk drängt sich heran, um an den durch Sosia öffentlich versprochenen Gastmählern teilzunehmen. Der Oberhirt Melanthos berichtet, dass alle bestellten Stiere, Schafe u. dgl. bereit seien. Amphitruon begreift alles dies nicht. Alkmene erzählt ihm von seiner Heimkehr aus dem Felde und ihrer Begrüssung, da naht Juppiter und Merkur und nun — „Zwei Amphitruonen! Zwei Sosien!" Alkmene entscheidet sich für Juppiter (S. 134):

„Du bist Amphitruon, und jener ein Betrüger."

Elektryon wagt es nicht, für einen Partei zu ergreifen; sie haben beide die gleiche Narbe am Arme; nur der Steuermann Nausikrates entscheidet sich für Juppiter. Dieselbe Szene wiederholt sich zwischen Andria und den beiden Sosien. Amphitruo gewinnt nur Thraso und die beiden Parasiten für sich. Als das thebanische Volk zusammenströmt, zeigen sich die beiden Amphitruonen und Sosien. Juppiter wehrt sich gegen Amphitruons Angriffe. Nach kurzem Zaudern ruft der Parasit Licht, da Juppiter sie zu Tische lädt (S. 177):

... Thebaner, nun wird's klar! Ich dächte,
Wer uns zu essen giebt —
Volk: Ja, ja! das ist der rechte.

In einer Unterredung beschwichtigt Juppiter Amphitruon. Damokleia wisse am besten um Alkmenes Unschuld. Amphitruon ahnt, dass er es mit einem höheren Wesen zu thun habe (S. 182); er wird zufrieden.

„Der Argwohn schlägt nicht mehr mir um das Haupt die Schwingen;
Ich fühle Ruh in meine Seele dringen:
Das dank' ich Dir!"

sagt er zu Juppiter. Damokleia versichert:

„Nicht hat er die Gemahlin Dir berührt."

Der „reiche Gutsbesitzer Hasdrubal" überbringt Amphitruon ein Inventar seines neu erstandenen Landgutes, das dieser

denn auch freudig „als ein Geschenk der Götter“ annimmt. Merkur und Juppiter verabschieden sich in ihrer wahren, göttlichen Gestalt:

„Ich kam, ich sah, ich fand weit mehr, als ich gesucht:
Nur — dass ich wieder ging, sowie ich kam.
Dass ich Alkmenes stille Bitt' erhörte,
Ihr nicht des Hauses schönen Frieden störte —
War wohl natürlich. Konnt' ich minder thun?“

sagt (S. 200) der scheidende Juppiter. Und das Volk begrüsst ihn:

„Der ist's, durch den die Linsen und die Bohnen wachsen.“

Molières reizendem Lustspiele gegenübergestellt, kann Falks Amphitruon kaum jemand begeistern. Indem er die mythologische Grundidee verrückt, wird Juppiter in eine eigentümliche Situation gebracht, die zwischen Schwäche und Edelmut, Lüsternheit und Entsagung schwankt. Er hat höchstens Juppiters Wort (II, 179) zur Geltung gebracht:

Mag die Fabel von den zwein Amphitruonen
Noch eine Fabel für die spät'ste Nachwelt sein.

Um wirksam zu sein, mussten die Charaktere in ihrer Zeitanschauung verbleiben. Der Gott des Himmels und der Erde, der erst in Liebe für eine Sterbliche glüht, sich selbst aber, gleichsam beschönigend, vorredet, er strafe nur Amphitruons unbegründete Eifersucht (I, 7, 64), der dann in einen Kampf mit sich selbst als Alkmenes Schutzgeist gerät, der nirgend Entschiedenheit zeigt, sich erst von Merkur Pläne schmieden lässt, dann aber doch wieder meint (II, 65):

Noch soll, eh' wir zurück uns zum Olymp verfügen,
Erst die Verwirrung hier ein wenig uns genügen,

verdient nicht viel mehr, denn als der gepriesen zu werden, „durch den die Linsen und die Bohnen wachsen.“

Fast alle Motive Molières finden sich bei Falk verwertet; allein die überschwängliche Breite, mit der es der Dichter versucht, Charakterbilder zu entwerfen, wenn er Fischer und Gewerbemeister halb antik, halb modern zeichnen und durch gewisse allgemeine Züge charakterisieren will, schadet dem Ganzen merklich. Es fehlt nicht an schönen Stellen, doch finden sich dieselben nur zu oft im unrechten Munde. Es ist kein Mangel an Bildern, die an sich wohl gelungen sind, allein sie passen häufig nicht in den Rahmen der Geschichte. Es mangelt fast immer das dramatische Leben, und die oft sehr seltsame Sprache mindert bisweilen selbst den Erfolg des Satirischen.

Heinrich von Kleists (1777—1811) „Amphitryon“ erschien 1807 in 8° zu Dresden; die neue (wohlfeilere) Ausgabe[1]) von 1818 (Dresden, Arnoldi) von Adam H. Müller mit einer schwer verständlichen Vorrede des Herausgebers scheint nur eine Titelauflage zu sein. Adam H. Müller sagt (II): „Eigentümlich und im edelsten Sinne des Werks (Wortes?) original ist diese Bearbeitung des Molière . . . (V.) Mir scheint dieser Amphitryon weder in antiker noch moderner Manier gearbeitet: Der Autor verlangt auch keine mechanische Verbindung von beiden, sondern strebt nach einer gewissen poetischen Gegenwart, in der sich das Antike und Moderne — wie sehr sie auch ihr untergeordnet sein möchten, dereinst, wenn gethan sein wird, was Goethe entworfen hat — dennoch wohlgefallen werden.“

„Erwägt man,“ fährt Müller weiter, „die Bedeutung des deutschen und die Frivolität des Molièreschen Amphitryon, erwägt man die einzelnen von Kleist hinzugefügten komischen Züge, so muss man die Gutmütigkeit bewundern, mit der die komischen Szenen dem Molière nachgebildet sind: der deutsche Leser hat von dieser mehrmaligen Rückkehr zu dem französichen Vorbilde den Gewinn, kräftig an das Verhältnis des poetischen Vermögens der beiden Nationen erinnert zu werden.“

Im ersten Akte tritt Sosias (hier I und *a s*) auf. Merkur, in der Gestalt des Sosias, jagt ihn unter Prügeln weiter. Juppiter nimmt von Alkmene Abschied, nicht ohne durchblicken zu lassen, wer er sei, wenn er (I, 4) sagt:

Versprich mir denn, dass dieses heit're Fest,
Das wir jetzt frohem Wiedersehn gefeiert,
Dir nicht aus dem Gedächtnis weichen soll;
Dass Du den *Göttertag,* den wir durchlebt,
Geliebteste, *mit Deiner weitern Ehe*
Gemeinem Taglauf nicht verwechseln willst.
Versprich, sag' ich, *dass Du an mich willst denken,*
Wenn einst Amphitryon zurückekehrt[2]) —
Alk. Nun ja. Was soll man dazu sagen?
Jupp. Dank Dir!
Es hat mehr Sinn und Deutung, als Du glaubst.

Charis, welche bei Kleist die Rolle von Molières Cléanthis spielt, bespricht sich mit Merkur, den sie für ihren Gatten Sosias hält. Sie scheiden, ohne sich zu verständigen.

---

[1]) In der Hempelausgabe Bd. I, 199 ff.

[2]) Weniger bedeutsam bei Molière nach dem Gespräche über Ehe und Liebe (I, 3):

Jup. Mais, belle Alcmène, au moins *quand vous verrez l'époux,*
Songez à l'amant, je vous prie.
Alc. Je ne sépare point ce qu'unissent les Dieux.

Am Beginne des zweiten Aktes erzählt Sosias dem Amphitryon, was ihm widerfuhr. Alkmene tritt mit Charis aus dem Hause; es folgt die Szene der Verwicklung. Alkmene zeigt zum Beweise der Wahrheit das Diadem des Labdakus vor, den Amphitryon erschlug, und das er ihr schenkte. Sie kann das Benehmen ihres Gatten nur für Verstellung (II, 2) nehmen, wie auch Molières Alkmene thut (II, 2):

„Abscheulich ist der Kunstgriff, er empört mich.
Wenn Du Dich einer andern zugewendet,
Bezwungen durch der Liebe Pfeil, es hätte
Dein Wunsch, mir würdig selbst vertraut, so schnell Dich,
Als diese feige List zum Ziel geführt."

Eine ähnliche Szene entwickelt sich zwischen Charis und Sosias. Die vierte Szene gehört Kleists Erfindung. Alkmene kömmt mit Amphitryons Diadem, auf dem sie die Buchstaben *J* statt *A* findet. Sie wird darüber verwirrt:

Nicht nur entblösst bin ich von jedem Zeugnis,
Ein Zeugnis wider mich ist dieser Stein.

Da naht Juppiter. Er sagt ihr:

Es war kein Sterblicher, der Dir erschienen,
Zeus selbst, der Donnergott, hat Dich besucht.
— — — — — — — — — —
— — Juppiter, sagt' ich
Und wiederhol's. Kein anderer, als er,
Ist in verfloss'ner Nacht erschienen Dir.

Diese Mitteilung veranlasst Charis, auch in ihrem Sosias einen Gott zu suchen (II, 6):

Und der sich für Sosias hier mir giebt,
Der wäre einer der Unsterblichen,
Apollon, Hermes oder Ganymed?

eine Vermutung, welche der plumpe Sosias nur zu schnell mit den Worten enttäuscht:

Apollon, ich? bist Du des Teufels? — Der eine
Macht mich zum Hund, der andre mich zum Gott? —
Ich bin der alte, wohlbekannte Esel
Sosias.

In der ersten Szene des dritten Aktes klagt Amphitryon über sein Schicksal; doch glaubt er noch an die Unschuld seiner Gattin. Merkur beschimpft ihn vom Altan herab und warnt ihn, „das Glück der beiden Liebenden" drinnen nicht zu stören. Sosias kömmt mit den Feldherrn zurück, die er nach Juppiters

Willen eingeladen hat, worüber ihn Amphitryon heftig ausschilt. Juppiter tritt aus dem Hause hervor, die Feldherrn entscheiden sich für ihn, wie Sosias sagt (III, 5):

Der ist der wirkliche Amphitryon,
Bei dem zu Mittag jetzt gegessen wird.

Amphitryon zieht sich zurück, um „eine Schar von bewaffneten Freunden“ zu holen. Juppiter geht mit den Feldherrn zu Tische, den hungernden Sosias jedoch hält Merkur heraussen, indem er ihm ausmalt, dass ihm sein Weib Charis ein prächtiges Mahl zubereitet habe, das er jetzt für ihn einzunehmen gedenke.

Amphitryon ist mit Obersten und Volk zurückgekehrt, die treu zu ihm stehen. Ebenso bittet Sosias (III, 10) um Schutz:

Und kurz ich bin *entsosiatisiert*,
Wie man Euch *entamphitryonisiert*.[1])

Wieder tritt Juppiter seinem Rivalen entgegen; auch Alkmene entscheidet sich für den Gott; doch will sie gehen; denn ihre Ehre ist verletzt. Da nimmt Juppiter seine wahre Gestalt an; er löst die Verwirrung und verspricht die Geburt des Herkules, nachdem ihn Amphitryon gebeten hat:

Was Du dem Tyndarus gethan, thust Du
Auch dem Amphitryon: Schenk einen Sohn,
Gross wie die Tyndariden, ihm.

Alle sind zufrieden und sprechen von Ruhm und Triumph. Nach keiner Seite hin fällt, wie bei vielen andern Bearbeitern, eine spöttische Rede, wenn man nicht etwa der früheren Worte des Sosias über diese Himmelsehen (II, 6) noch gedenkt:

Sos. Dergleichen Heirat war mir stets zuwider.
Char. Zuwider? Warum das? Ich wüsste nicht —
Sos. Hm! Wenn ich Dir die Wahrheit sagen soll,
Es ist — *ein Pferd und Esel.*
Char. Pferd und Esel!
Ein Gott und eine Fürstin!

Kleist ist wieder auf den rein mythologischen Boden zurück-

[1]) Dies Wortspiel hat schon Molière (II, 8):

Et l'on me *des-Sosie* enfin,
Comme on vous *des-Amphitryonne*,

wobei die Herausgeber auf den Trinummus des Plautus (*V.* 977):

Proin tute itidem ut *charmidatu 's*, rursum te *decharmida*

hinweisen. — Auch Dryden (III, 1):

„and also *Unsosiated* me“. (Vgl. S. 193, A. 1)

gegangen und hat ihn in manchem Stücke veredelt und verfeinert.[1]) Von Molière hat er sich nur da losgesagt, wo er glaubte, einzelnes noch mehr idealisieren zu können, darum besonders im zweiten Teile. Alkmene ist etwas selbstthätiger und unabhängiger bis zum Schlusse, als in anderen Bearbeitungen, weil sie seit dem zweiten Akte den ganzen Vorgang ahnt. So sind also besonders die vierte und fünfte Szene des zweiten Aktes Kleists eigene Arbeit. Molière hat er freilich, trotz stellenweise engsten Anschlusses, bei weitem nicht erreicht.[2])

Auch das „Neue Blatt" 1881, Nr. 10, 11, 12, enthält eine Amphitryon-Geschichte.[3])

Eine deutsche Übersetzung des Amphitruo stammt von A. C. Borheck (Köln 1803)[4]) und Rost[5]) (Leipzig 1829, Progr. 58 Seiten).

II. Asinaria.[6])

Es ist ein durchaus unsauberer Stoff,[7]) den uns Plautus in seiner Asinaria vorführt; dazu gesellt sich ein fühlbarer Mangel dramatischer Gestaltung. Ein Sohn, der, um seine Geliebte sich auf ein Jahr zu sichern, dieselbe seinem Vater auf eine Nacht überlassen muss, da dieser sie ihm um das Geld, um welches er

---

[1]) Gödeke, Gdrss. III, 1. Abt., S. 48. „Amphitryon, der ihn nicht der Possen, sondern des eigentümlichen Problems halber anzog."

[2]) Koberstein. III, 3152. „Amphitryon ist eine keineswegs geglückte Umarbeitung von Molières gleichnamigem Stücke." — Kurz. III, 465. Der Amphitryon kann nicht in Anschlag gebracht werden, da er nur nach dem Französischen des Molière bearbeitet ist, den er zudem in keiner Weise erreicht. — Gervinus. V, 750. „Den Amphitryon des Molière hat er verzerrt."

[3]) Steinhoff, Das Fortleben des Plautus etc. S. 14, Anm. 5. — Wollte man freilich aller irgendwie ähnlicher Auftritte gedenken, so dürfte man in erster Linie die wirksame Szene in Karl Gutzkows (1811—1878) Lustspiel „Das Urbild des Tartüffe" (S. 139 des vierten Bandes der dramatischen Werke, Leipzig, Lorck) nicht vergessen, wo (V, 4) Lionne, Delarive, Dubois, Lefèvre, dann (V, 5) Ludwig XIV. den Präsidenten Lamoignon für den als Tartüffe verkleideten Molière halten, und wo (V, 6) Molière in seiner Maske Lamoignon gegenübersteht.

[4]) Gödeke. III, 217.

[5]) Schweiger. II, 2. S. 775.

[6]) Ausgabe von E. J. Richter, Nürnberg. 1833. — Hier zitiert nach A. Fleckeisen.

[7]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 147, nennt die Asinaria „von possenhaftem Stoffe, aber mannigfaltiger und lebendiger Charakterzeichnung und mit Szenen von grosser komischer Wirkung".

die Mutter betrogen hat, von der kupplerischen Mutter loskauft, ist gewiss kein anziehender, geschweige denn ein ästhetischer Vorwurf.

Vnum hunc diem perpetere, quoniam tibi potestatem dedi,
Cum hac annum ut esses atque amanti argenti feci copiam

meint (*V.* 847) der Vater, worauf dem Sohn nichts mehr zu erwidern bleibt, als:

Hem,
Istoc me facto tibi deuinxti.

Es ist wohl dem Zuschauer aus der Seele gesprochen, wenn Artemona ihrem liederlichen Gatten zuruft (*V.* 932):

Istoscin patrem aequomst mores liberis largirier?
Nilne te pudet?
Cano capite te cuculum uxor ex lustris rapit.

Das Stück ist zum mindesten ein Sittenbild trauriger Familienverhältnisse, die um so düsterer aussehen, wenn wir aus dem Munde der caterua zum Schlusse hören müssen, der alte Sünder habe nichts Ungewohntes oder Seltsames gethan, vielmehr würde es jeder ebenso machen (*V.* 942):

Hic senex siquid clam uxorem suo animo fecit uolup,
Neque nouom neque mirum fecit nec secus quam alii solent.
Nec quisquamst tam ingenio duro nec tam firmo pectore,
Quin, ubi quicque occassionis sit, sibi faciat bene.

Inmitten solcher sittlicher Verkommenheit überrascht nichts mehr, als die, man darf sagen, moderne Sentimentalität des Argurippus und der Dirne Philenion, „eine leidenschaftlich-sentimentale Geschlechtsliebe", wie Rapp (d. pl. L., S. 919) bemerkt, wie man sie dem Altertume zuzugestehen sonst nicht geneigt ist. Sie erreicht in der dritten Szene des dritten Aktes ihren überraschenden Höhepunkt. Philenion hält ihren Geliebten noch länger bei sich zurück, und auf die Frage (*V.* 591):

Quor me retentas?

erwidert sie die leidenschaftlichen Worte:

Quia tui amans abeuntis egeo.

Seinem aufmunternden „salue" entgegnet sie (*V.* 593):

Saluere me iubes, quoi tu abiens adfers morbum?

Der Honig scheint ihm nimmer süss, seit er sie liebt (*V.* 614):

O melle dulci dulcior tu 's,

worauf sie nicht minder glühend antwortet:

Certe enim tu mihi uita 's:
Complectere.

Freudig umarmt er sie (facio lubens), und sie stösst den Wunsch aus, der fast an Egmonts Klärchen erinnert: „So lass mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese“ (III. Akt):

Vtinam sic ecferamur!

Argurippus meint bei dem Gedanken einer Trennung von ihr (*V.* 620):

„oculi sunt tibi lacrumantes.“

Philenion spricht von dem sichern Tode, den ihr ihre Mutter durch Auflösung dieses Liebesverhältnisses bereitet (*V.* 595):

Acerbum funus filiae faciet, si te carendumst,

und er hat sich mit dem Gedanken des Selbstmordes vertraut gemacht. Mit tragischen Worten reisst er sich von ihr los (*V.* 606):

Bene uale: aput Orcum te uidebo:
Nam equidem me iam quantum potis a uita abiudicabo.

Ganz modern und völlig zu unsern Liebesszenen passend ist Philenions Einwurf (*V.* 608):

Quor tu opsecro inmerito meo me morti dedere optas?

und des Argurippus tiefempfundene, liebevolle Antwort (*V.* 609):

Egon te? quam si [ego] intellegam deficere uita, iam ipse
Vitam meam tibi largiar et de mea ad tuam addam.

In elegischer Stimmung preist er — gewiss seltsam im Munde eines römischen Bürgers! — die Sklaven glücklich (*V.* 629):

Vt uostrae fortunae meis praecedunt, Libane, longe
Hodie qui numquam ad uesperum uiuam.

Sie haben ihn verloren (*V.* 621):

Patronus qui uobis fuit futurus, perdidistis.

Derartig ist die ganze Szene. Unter wie vielen Schmeichelworten und Kosenamen bittet Philenion den Sklaven Leonida, sich ihrer anzunehmen, bis sie mit den tiefgefühlten Worten (*V.* 665):

„ne nos diiunge amantis“

schliesst. Es ist ein vollendetes Bild modernen Liebesleids, eine Bestätigung des Ausrufes, der sich dem zusehenden Leonida (*V.* 616) entringt:

O Libane, ut miser [is] est homo qui amat!

Es sind in der That die „ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἐλθόντες", und zwar in einer Form, wie wir sie im Altertume sich selten äussern sehen.

Der erste Akt beginnt mit einer Unterredung des Hausvaters Demaenetus mit seinem Sklaven Libanus. Der Sklave soll irgend einen Streich ersinnen, um dem Haussohne zu Geld zu verhelfen, das er für seine Geliebte braucht (*V.* 102).

Fabricare quiduis, quiduis conminiscere:
Perficito [id] argentum hodie ut habeat filius,
Amicae quod det.

Die nächste Szene bringt das Zwiegespräch des Argurippus mit der schändlichen Mutter Cleaereta, die ihre Tochter Philenion, als gute Ware (*V.* 172),

Par pari datum hostimentumst, opera pro pecunia,

an denjenigen verkauft, der ihr zuerst bar zwanzig Minen erlegt (*V.* 230):

uiginti minas:
Atque ea lege: si alius ad me prius attulerit, tu uale!

Argurippus hat sie eben nicht zur Hand und schwebt nun in höchster Gefahr, seine, wie wir gesehen haben, so heiss geliebte Philenion an einen pünktlicheren Zahler, den jungen Diabulus, zu verlieren. Keine Vorstellung beugt den niedrigen Sinn der kupplerischen Mutter. Bei dieser Szene entfaltet sich uns ein hochinteressantes Sittenbild. Das Kupplerwesen der alten Metropole wird hier in einer Weise beleuchtet, wie es derber nicht in Shakespeares „Perikles" geschieht, als die (*V.* 133)

pellecebrae, pernicies, adulescentum exitium.

Das Meer ist nicht räuberischer als die Kuppler:

Nam mare haut est mare: uos mare acerrumum:
Nam in mari repperi, hic elaui bonis.

Rücksichtslosigkeit kennzeichnet die Kupplerin (*V.* 173):

Quid me accussas, si facio officium meum?
Nam neque fictum usquamst neque pictum neque scriptum in poëmatis,
Vbi lena bene agat cum quiquam amante, quae frugi esse uolt.

Den Liebhaber behandelt die Kupplerin wie einen Fisch, der nur frisch etwas taugt (*V.* 178):

> Quasi piscis itidemst amator lenae: nequamst nisi recens.
> Is habet sucum, is suauitatem: eum quouis pacto condias
> Vel patinarium uel assum uorses quo pacto lubet.

Des Kupplers Thüre gleicht dem Handelshafen; ohne Zoll giebt es keinen Durchgang (*V.* 240).

> Portitorum simillumae sunt ianuae lenoniae:
> Si adfers, tum patent: si non est, quod des, aedes non patent.

Später setzt sie dann dieselben Grundsätze ihrer Tochter auseinander (*V.* 536): Non uoto ted amare qui danunt, qua amentur gratia. Den hast du zu lieben, der dich dafür bezahlt. Alles dies kehrt in den italienischen und französischen Komödien wörtlich an unzähligen Stellen wieder.

Verzweifelt: „Interii, si non inuenio ego illas uiginti minas" (*V.* 243), eilt Argurippus ab, um das Geld irgendwo aufzutreiben.

Am Beginne des zweiten Aktes tritt der Sklave Libanus auf. Das Geld muss geschafft werden. In gleicher Absicht kömmt sein Nebensklave Leonida. Er weiss einen Ausweg. Demänetus hat an einen Handelsmann aus Pella einige arkadische Esel durch Saurea, den atriensis (*V.* 582), verkaufen lassen. Soeben schickt der Kaufmann durch einen Handlungsdiener das Geld, damit es Saurea übergeben werde. Der Diener kennt Saurea nicht, und so giebt sich Leonida für denselben aus. Der Mercator, der mit dem Gelde angekommen ist, frägt Libanus, wie Saurea ungefähr aussehe. Dieser schildert ihn natürlich mit Leonidas Zügen, und Leonida tritt nun als Saurea auf. Obwohl Saurea handelnd nicht erscheint, sehen wir doch in dieser Szene ein treffliches Bild dieses übermütigen atriensis in seiner ganzen Brutalität, zu der ihm seine Stellung als Dotalsklave der Hausfrau das Recht einräumt (*V.* 85).

> Dotalem seruom Sauream [ne] uxor tua
> Adduxit, quoi plus in manu sit quam tibi.

Der Bedientenwitz des Leonida macht sich hier Luft gegen den verhassten, stets mit Prügeln bereiten Saurea, bei dem selbst Juppiters Fürbitte für einen Sklaven vergeblich wäre (*V.* 414):

> Si quidem hercle nunc summum Iouem te dicas detinuisse
> Atque is precator adsiet, malam rem ecfugies numquam.

Allein der Handelsdiener will niemand sein Geld geben, den er nicht kennt. Er erwidert auf alle Versicherungen des Pseudosaurea „hau negassim“ (*V.* 503) und geht mit den Sklaven, die ihn vergeblich überreden wollen, ihnen die Summe einzuhändigen, ab.

Die erste Szene des dritten Aktes führt Cleaereta im Gespräche mit ihrer Tochter Philenion ein. Vergeblich bittet das Mädchen um Aufschub. Libanus und Leonida kehren vom Markte heim; der alte Demänetus hat Leonida als seinen „atriensis“ Saurea bestätigt, dem der Mercator hierauf die zwanzig Silberminen ausgeliefert hat. Argurippus und Philenion spielen die oben erörterte zärtliche Liebesszene, welche Libanus und Leonida ungesehen belauschen. Endlich treten beide vor. Libanus richtet an den jungen Herrn die Frage, ob denn die Frau, die er da in den Armen halte, Rauch sei, weil ihm Thränen in die Augen kämen. Lange halten die beiden Sklaven die Liebenden hin, indem bald Libanus, bald Leonida sagt, er verfüge über die geforderte Summe; endlich liefert Libanus das Geld aus (*V.* 734):

uiginti minae bonae mala opera partae,

als eine Spende des Vaters, doch mit der Bedingung (*V.* 736):

Noctem huius et cenam ut sibi dares.

Drinnen wartet der Alte bereits, der, um seiner Frau zu entgehen, durch ein Hinterpförtchen hereingeschlüpft war.

Im vierten Akte sehen wir den Parasiten, der in dieser Komödie, wie öfter, keinen Namen hat, mit dem Nebenbuhler des Argurippus, Diabulus, wegen Philenion unterhandeln. Er hat ihm einen ausführlichen, von der Kupplerin zu unterzeichnenden Kontrakt auf ein Jahr entworfen. Hier ist im Lustspiele eine Textlücke. Diabulus sieht im Hause Demänetus, Argurippus und Philenion bei Tische. Voll Zorn, dass er zu spät gekommen, will er zur Frau des Demänetus eilen, um ihr selbst die Schandthaten ihres Mannes darzustellen, was dann der Parasit für ihn übernimmt.

Der fünfte Akt führt uns eine geteilte Szene vor. Wir erblicken das Gelage in Cleaeretas Haus und die Vorgänge auf der Strasse. Der Vater frägt den Sohn, ob es ihm nicht „molestum“ (*V.* 830) sei, dass seine Geliebte bei ihm liege. Die seltsame Antwort des Sohnes lautet:

Pietas, pater, oculis dolorem prohibet.

Indessen im Hause gezecht wird, hat der Parasit Demä-

netus' Frau, Artemona, herbeigeführt. Sie sieht das schändliche Treiben ihres Gatten und hört, was noch mehr, seine gemeinen Reden und frivolen Witze über sie. Endlich (*V.* 891) eilt sie hinein, der Parasit zieht sich zurück, und drinnen entwickelt sich eine leicht erklärliche, häusliche Szene.

So schliesst das Stück, gewiss in nicht befriedigender Weise. Wenn etwas daran wohlthuend wirkt, so ist es höchstens der Umstand, dass der Alte nicht zur Erreichung seines Zweckes mit Philenion kam. Trotz der geringen Befriedigung aber, welche das Stück bietet, verkündet uns doch der Prolog:

(*V.* 13.) *Inest lepos ludusque in hac comoedia:*
Ridicula res est.

Ist nun allerdings der Totaleindruck kein günstiger und der Schluss ein ziemlich unvermittelter, so bieten doch die vorgeführten Personen als Bilder der Gesellschaft und lebende Typen mannigfaches Interesse.

Der alte Demänetus, ein Greis mit dem Stabe (*V.* 124), ist eine traurige Erscheinung. Sein Vater hatte ihm eine elende Erziehung zukommen lassen; er hatte ihm, dem Jüngling, vom Kuppler selbst die Mädchen geholt (*V.* 68):

Volo me patris mei similem, qui caussa mea
Nauclerico ipse ornatu per fallaciam
Quam amabam abduxit ab lenone mulierem.

Auch sein Vater hatte sich in alten Tagen seiner Schelmenstreiche nicht geschämt:

„Neque puduit eum id aetatis sucophantias
Struere,"

denn ihm lag daran:

„beneficiis me emere gnatum suum sibi."

Und dies Vorbild will er nachahmen (*V.* 73).

Eos me decretumst persequi mores patris.

Er hat nur den Wunsch, es möchten alle Eltern so mit ihren Kindern verfahren (*V.* 64):

Omnes parentes, Libane, liberis suis,
Qui mi auscultabunt, facient opsequentiam.

Dadurch glaubt er, die Liebe der Seinigen zu erringen (*V.* 67):

„uolo amari a meis."

Allerdings sind derartige Charaktere nicht nur dem alten Rom eigen gewesen!

In seiner Blindheit rechnet er es sich zur Ehre an, dass ihn sein Sohn in alle Geheimnisse einweihe (*V.* 80):

quom is me dignum quoi concrederet
Habuit, me habere honorem eius ingenio decet:
Quom me adiit, ut pudentem gnatum aequomst, patrem
Cupio esse amicae, quod det argentum suae.

Sowie er seinen Sohn verzieht, zittert er vor seinem Weibe. Sein Sklave beschwört ihn nur bei ihr (*V.* 19):

Perque illam, quam tu metuis, *uxorem tuam.*

Er ist ohne jegliche Autorität in seinem Hause; er hat sie längst schon um die Mitgift seiner Frau hingegeben (*V.* 87):

Argentum accepi, dote inperium uendidi.

Er selbst hat nichts, als was er seiner Frau stiehlt (*V.* 92):

Nudo detrahere uestimenta me iubes.
Tene ego defraudem, quoi ipsi nihil est in manu,
Nisi quid tu porro uxorem defraudaueris

hält ihm sein Sklave vor. Von ihm etwas haben wollen, hiesse zugleich: piscari in aëre et uenari... reticulo in medio mari (*V.* 99). Er ist ein grundverdorbener Mensch („omnium pol nequissumus," *V.* 922), oder wie ihn seine Frau bezeichnet (*V.* 870):

Ego censeo
Eum etiam hominem [aut] in senatu dare operam aut cluentibus:
Ibi labore delassatum noctem totam stertere.
Opere illic foris faciundo lassus noctu [ad me] aduenit:
Fundum alienum arat, incultum familiarem deserit.
Is etiam corrumptus porro suum corrupit filium.

Er hat etwas von dem verliebten Falstaff an sich, der alte Sünder (decrepitus senex, *V.* 863), wenn er (*V.* 883) gesteht:

Me ex amore huius [esse] corrumptum oppido,

wenn er bei Liebeslust, Wein und Würfelspiel (*V.* 904) alle Rücksicht bei Seite setzt, den Plan fasst, seiner Frau den Mantel zu stehlen, um ihn der Philenion zu schenken (*V.* 885). Wir glauben ihm, dass er, Philenion mit seiner Frau vergleichend, jene schöner findet (*V.* 893), und die Gattin am liebsten hat, wenn sie nicht da ist (*V.* 899):

Egone illăm? nunc amo, quia non adest;

aber es ist empörend, wenn er laut ihren Tod wünscht (*V.* 905):

Te, Philenium, mihi atque uxori mortem. hoc Veneriumst,

in Gegenwart seines Sohnes, und da der Zuschauer die Frau zuhören sieht.

Mag immerhin Artemona etwas „inportuna atque incommoda“ (*V.* 62) und die Ehe mit einer dotata uxor (*V.* 903) erfahrungsgemäss nicht immer die glücklichste sein, er hat verdient, was sie ihm droht (*V.* 869):

ne [ego] illum ecastor miserum habebo.

Des verliebten Argurippus, den seine Mutter um so viel knapper hält, als ihn sein Vater verwöhnt hat (*V.* 78):

illum mater *arte contenteque* habet,

der seiner Teuern sein Herz zu Füssen legt (*V.* 141):

amans meum animum isti dedi

und ausgezogen (despoliatus, *V.* 204) von der Kupplerin scheidet, ist bereits mehrfach Erwähnung geschehen, ebenso seiner Philenion, der „satis dicacula amatrix“ (*V.* 511), der ihre Mutter den Vorwurf macht (*V.* 526):

Vltro amas, ultro expetessis, ultro ad te arcessi iubes:
Illos qui dant eos derides: qui deludunt deperis.
An te id expectare oportet, siquis promittat tibi
Te facturum diuitem, si moriatur mater sua?

nicht minder der schmutzigen Cleaereta, welche Laster verkauft, wie ein ehrlicher Kaufmann seine Ware (*V.* 200):

Quom a pistore panem petimus, uinum ex oenopolio,
Si aes habent, dant mercem: eadem nos discipulina utimur:
Semper oculatae manus sunt nostrae, credunt quod uident.
Vetus est „nihili coctiost“, scis cuius: non dico amplius.

und die nicht zu befriedigen ist (*V.* 169): „numquamne expleri potes?“

Der schlaue Handlungsdiener, der dennoch betrogen wird, ebenso Diabulus, sind nebensächliche Figuren. Mit den üblichen Farben ist auch der Parasit gezeichnet, der Mann ohne eigene Ansicht, der zu seinem „rex“ (*V.* 919) steht und sein Faktotum ist (*V.* 748):

tu poeta 's prossus ad eam rem unicus,

der die Frau des Demänetus heimlich aufhetzt (*V.* 868) oder durch Spott ihren Zorn steigert (*V.* 900):

Amat homo hic te, ut praedicat

und dann zur gelegenen Zeit den Rückzug anzutreten weiss (*V.* 912):

Tempus est subducere hinc me: pulcre hoc gliscit proelium,

in der Hoffnung, Argurippus werde sich zu einem Kompromisse mit Diabulus verstehen (*V.* 917):

Argurippus exorari spero poterit ut sinat
Sese alternas cum illo noctis hac frui.

Der Schwerpunkt fällt auf die beiden Sklaven Libanus und Leonida, zwei Muster von Schurken. Nach Argurippus' Worten sieht Libanus ehrlicher aus (*V.* 681):

„Virum quidem pol optumum et non similem furis huius."

Sein Herr hat ihn ins Vertrauen gezogen, und so ist sein Wort (*V.* 114):

Quin te quoque ipsum facio hau magni, si hoc patro

gerechtfertigt. Sein Herr sagt von ihm, es gebe keinen gewandteren Menschen, als er; er setze alles durch (*V.* 118):

Non esse seruos peior hoc quisquam potest
Nec magis uorsutus nec quo ab caueas aegrius.
Eidem homini, siquid recte curatum uelis,
Mandes: moriri sese misere mauolet,
Quam non perfectum reddat quod promisserit.

Ebenso zu jedem niedrigen Streiche bereit ist Leonida. Er sagt (*V.* 313):

Tantum facinus modo ego inueni, ut nos dicamur duo
Omnium dignissumi esse quo cruciatus confluant.

In der Not muss man Stand halten (*V.* 323):

Hem, ista uirtus est, quando ussust, qui malum fert fortiter:
Fortiter malum qui patitur, idem post potitur bonum.

Trefflich zeichnet Libanus sein äusseres Auftreten (*V.* 400):

Macilentis malis, rufulust, aliquantum uentriosus
Truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.

Eine äusserst gelungene Schilderung ihrer Charaktere und ihres

ganzen Wesens geben sich die beiden Sklaven im dritten Akte, wo Leonida von Libanus erzählt (*V.* 561):

Vbi fidentem fraudaueris, ubi ero infidelis fueris,
Vbi uerbis conceptis sciens lubenter periuraris,
Vbi parietes perfoderis, in furto ubi sis praehensus,
Vbi saepe caussam dixeris pendens aduorsus octo
Artutos audacis uiros, ualentis uirgatores

und ihm Libanus erwidert (*V.* 567):

Verum edepol etiam tua quoque male facta iterari multa
Et uero possunt: ubi sciens fideli infidus fueris,
Vbi praensus in furto sies manufesto et uerberatus,
Vbi periuraris, ubi sacro manus sis admolitus,
Vbi eris damno molestiae et dedecori saepe fueris,
Vbi creditum quod sit tibi datum esse pernegaris,
Vbi amicae quam amico tuo fueris magis fidelis,
Vbi saepe ad languorem tua duritia dederis octo
Validos lictores ulmeis adfectos lentis uirgis.

Und beide sind mit der gegenseitigen Schilderung einverstanden (*V.* 577):

„Vt meque teque maxume atque ingenio nostro decuit.

Im übrigen leuchtet allenthalben die jammervolle Stellung der Sklaven durch. Rutenschläge und Geisselhiebe sind ihre ständigen Reminiszenzen. „Gumnasium flagri", „catenarum colone" (*V.* 297), betitelt Leonida den Libanus, „custos carceris", „uirgarum lasciuia", entgegnet ihm dieser. „Etiam de tergo ducentas plagas praegnatis dabo" (*V.* 276), sagt Leonida, „Largitur peculium: omnem in tergo thesaurum gerit", erwidert ihm Libanus u. s. w.

Ausserdem bietet das Lustspiel hier und dort satirische Anspielungen, wie die Auspizienparodie des Libanus (*V.* 258 ff.), den Spott auf die Aushilfsgottheiten (*V.* 723 ff.) u. ä.

Hinsichtlich der Herkunft des Stückes sagt der Prolog[1]) (*V.* 10):

... huic est nomen *Graece Onago* fabulae:
Demophilus scripsit, „*Maccius* uortit barbare."

Riccoboni (I, 281) hält auch in diesem Stücke die Einheit des Ortes fest: „On ouvroit une de ces deux portes latérales et l'on découvroit dans le Péristile de la maison une Table avec les acteurs qui mangeoient."

[1]) Ritschl. Opusc. II, 683.

Die Asinaria des Plautus zählte zu denjenigen Komödien, welche die Römische Akademie auf dem Quirinal aufführen liess. Wir wissen durch Paolo Cortese von einer um das Jahr 1480 in lateinischer Sprache zu Rom veranstalteten Darstellung, sowie von einer in italienischer Sprache aus dem Jahre 1514.[1]) Weitere Übersetzungen und Aufführungen in Italien folgten.[2]) In den späteren Bearbeitungen ist manches mit der Casina und den Bacchides zusammengeflossen, wovon dort die Rede sein wird: vor allem ist der schwache Vater Demänetus eine häufig auftretende Figur geworden.

Zu einer eigentümlichen dramatischen Szene des bekannten Humanisten Jakob Locher, genannt Philomusus,[3]) hat, wie C. Bursian zuerst bemerkt hat,[4]) die Asinaria Veranlassung gegeben. Es ist das „Ludicrum drama: plautino more | fictum: a Jacobo locher Philomuso: de sene amatore: filio corrupto: & dotata muliere". Mit Titel und Brief acht Seiten ohne Jahreszahl und Druckort. Nach dem Bilde folgen die vier Verse:

Curue senex naso fluido: rugosoque vultu
Qui nocuo pueros ledis amore bonos
Vilia scorta colis lustrans geniale lupanar
Hinc merito pateris tu muliebre iugum.

---

[1]) T. Maccii Plauti comoedíae recensuit et enarravit Joannes Ludovicus Ussing. Havniae (sumptibus librariae Gyldendalianae) 1875. Band I, S. 348. „Quare iis temporibus, quibus in Italia renatae sunt litterae et latino sermone agebatur, velut Romana academia Pomponio Laeto praeside c. annum 1480 scena structa in Quirinali Monte Asinariam Plauti Latine egit et Italicis versibus translata Venetiis acta est a. 1514 et in Monasterio S. Stephani et alibi." — Tiraboschi. VI, 873. — Nach Brunet (Manuel III, 767) am 11. Februar 1514 gespielt.

[2]) L' Asinaria Comedia ridicolosa di Plauto, intitolata Asinaria, tradotta di Latino in volgare in terza rima e rappresentata nel Monasterio di Santo Stephano in Venezia. — L' Asinaria, Comedia di Plauto, tradotta in terza rima. In Venetia per Bencio da Lecco. 1528, in 8°. — (Argelati. II, 231. Allacci, Drammaturgia, pag. 59.) — L' Asinaria, Comedia di Plauto, traducta de Latino in Vulgar, rappresentata adì XI. Febraro del MDXLV in Vinetia nel Monasterio de Sancto Stefano, (nach Zeno 1545 in Venedig gedruckt; nach Riccoboni (I, 139) im Jahre 1528 dortselbst gespielt: Le tems de l'Impression de l'Asinaria et la Singularité du lieu où on en a donné la représentation méritent qu'on y fasse attention.) — L' Asinaria di Plauto, tradotta da Francesco Brunamonti in versi sciolti. (Argelati. II, 232.)

[3]) Geb. zwischen 23. und 31. Juli 1471 in Ehingen a D.; gest. am 4. Dezember 1528 zu Ingolstadt. (Allgemeine deutsche Biographie. 91. Lieferung. 1884.) (Lpz., Dunker & Humblodt.) S. 59-63. „Fünf Dramen ... das fünfte endlich ist eine kurze Nachahmung des Plautus (speziell der Asinaria) mit prosaischer Diktion." (Hehle.) — Gödeke, Gdr. (2. Aufl.) I, 426. — Peter Paul Finauers Versuch einer bajerischen gelehrten Geschichte. München 1767, S. 89. — Schröder, Das Wiederaufblühen der klassischen Studien (1864), S. 271—278. (S. 46.)

[4]) Francke a. a. O. S. 122.

Das Argumentum besagt:

Corripit insanum mulier dotata maritum
Factaque libratis uerbis scelerata lacessit.
At tandem seruus pacem componit amicam;
Sic letum finem spectabile drama tenebit.

Es ist also eine Episode der Asinaria, so weit es das eheliche Leben des Demaenetus und der Artemona betrifft, doch spielen wohl auch Stalino und Cleostrata aus der Casina herein. Das Ganze ist ein witzloses, geistesarmes Ding, das nur in wenigen Worten, wie der dotata uxor u. ä., an das Original erinnert. Immerhin aber mag die Seltenheit des Textes[1]) und die Kürze des Stückes den Abdruck desselben rechtfertigen.

Interlocutiones: Eriphila vxor.
Gerontius maritus. *Staphilus* seruus.

Eriphila. Salue, amator diacule: iam ne sat est, quod tuo cum cano vertice, hirtaque fronte: prostibulis, sordulentis lustris: olentibus lupis tantopere studuisti? non mihi ecastor licuit: in meretricis spurcissimeque edibus lene: tibi insanienti turbas publicitus ciere: aut te manifesto criminarier? At at nunc licebit cum te intra parietes domesticos: ubi nemo homo ex insidiis: facta tua sordida, clanculum aucupare possiet: vti permeritus es: probe castigabo: Proh dij immortales, quantam marito meo vecordiam infudistis: quem per cerito necessum est circumferre: ut expiatus resipiscat: qui nunc[2]) honestatis ciuiliumque morum oblitus. Munus scortatoris: Haneonis: ac perductoris pessumi fungitur: et abiectissimi lenonis meritoriam conducit tabernam.

Gerontius. Heu miserum me! exanclata prima est pugna in propatulo! rursus advorsum me: meis in edibus dotalis vxor, secundam instaurat pugnam: o estro percita palladio: scutum hastamque pugnacis bellone: cum impetu demens vibrat: et facie gorgonis anguinea: toruiorem frontem ostentat. Heu oppido mihi metuo: ne facinus predicet meum: et istuc in curia martis, ad areopagitas deferat: meque quoi fides auctoritasque magistratuum affatim habebatur: famosum ac contemptibilem faxit: vt miser etatem malam: malo cum dolore viuam.

Staphilus. Quidnam est here: quod tam male te angit: quod tam mestum vultum prae te[3]) fers? age sis ego pol faxo meis (4) sycophantijs: dolis: illecebris: blandiusculis: vt vxor tua

[1]) Nach dem Exemplar der Münchner Universitätsbibliothek P. lat. rec. 24. (Zapf, Jakob Locher. Nürnberg 1803, S. 139.)
[2]) Orig. num.
[3]) Or. se.

apprime imperiosa, silentium faciat: convitiis parcat: teque: vt prius solebat: in amplexum admittat. Ira in feminis nil nisi breuis furor est: quem facile possunt lenia uerba atque parasytica mitigare. Face tu si sapis pro maledictis bona duis verba: et multa spondeas que nec dij seruare velint. Ut cicada, ita pol mulier est: que cum semel clamare verbis: strepere dentibus occepsit: vix modum: ad lassitudinem etiam: litibus ac iurgijs imponit.

Eriphila. Quid te mi vir: amator belle: senectutis specimen? ab animo alienauit, vt relicta coniuge? ad scortum ires: proh[1]) pudor! quam insignis lambecula tue fronti inusta est: qui te publicitus vna nostro cum gnato in lustra fetida, confers: in conspectuque gnati meretricem amplecteris: oscularis: impudiceque tractas? talos iacis:[2]) mustum potitas: bachique et cereris agitas certamina. Hoccine est officium patris? heccine pietas? hiccine sunt mores? quos unico nostro gnato tradis. O turpem patrem! turpiorem filium! qui se ab sene delyro seduci perpetitur. Officium parentis, vt ethici philosophantes tradunt. Gnatum ingenuum bonis artibus: liberalibusque disciplinis erudire: sanis moribus instituere: ad virtutis munera, ac maiorum illustria facta cohortari: ad sapientie professores ducere: ad templa, atque deorum sacrifitia. Sed tu decrepitus: in cuius corpore ossa vix ossibus coherent: et cutis laxa, et maxille dissute sunt: qui fuste inambulas: et quasi sepulchralis vmbra pollinctorem cum vespillonibus prestolaris. qui quidem lippitudine pressa geris lumina. Gnatum ad scortorum lustra abditumque ganeum ductitas: vt dignos patre suo mores imbibat.

Gerontius. Nunquid oblectandi gratia: senibus interdum lasciuiendi licentiam concedere fas est?

Eriphila. Fateor quidem lusus et iocos posse senibus concedi: retinendus tamen modus est, ne immoderata voluptate elati: in sordulentam dilabantur turpitudinem.

Gerontius. Philosophi mehercle socratici o mea marita: et attici nostri principes, lusibus et apophtegmatis operam dedere! haud tamen usque eorum facta exprobrata fuere!

Eriphila. Hem insipidum senem! neque pre metu mussare: neque scelus suum occultum habere potest. causam nempe suam futilibus, ac anilibus fabulis purgare annititur. queso te ecastor! Estne simile? cum honestis ciuibus ludere iocarique, dictis et factis urbanis: elegantibus: ingenio (5) sis, facetis, et scortari: lustra querere: vxori sue palam et uestes suppilare:[3]) corruptele

---

[1]) Or. proch.
[2]) Asinar. *V.* 904.
[3]) Asinar. *V.* 885 und 888.

simul et luxui sumptus suppeditare. Tollerabile istuc pol fores! nisi etiam gnatum contaminares. cui opem atque suppetias fers ad turpissimam obscenitatis libidinem saturandam, nisi multum loquaces nos omnes mulieres haberemur: vt equum esset te durius castigarem: nam pol misera discrutior animi cum mihi tanta viri probra ante oculos adlata conspicio.

Gerontius. Parce precor vxor: pauxillum est quod feci quid si mores, quos turpiter institutos ais: emendauero: frugique et continentem, et sophrona: castumque me facio, et solius vxoris amantem: alienique amoris osorem.

Eriphila. Creduat istuc dea fides: quam totiens[1]) fiderupa periurijs tuis polluisti ego pol vix credere ausim. quid si propter etatem languidam: in te libido extinguitur: tu tamen post cineres heredem filium, tui similem, relinquis non didicisti, quid iuuenilis etatule inscitia et petulantia nimis licentiosa procliuisque in res vetitas lasciuia senum constituenda et regenda prudentia siet? Nonne hec etas a libidinibus arcenda est: tute gnatum ad ignem adductitas proprius vbi plus calescat sumptus clanculum subministras: vt peccandi lasciuiendique licentia: otius crescat: istanc etatulam in labore: in patientia: in algore in inedia: et animi et corporis, exercendam censeo: vt eorum in bellicis, ciuilibusque officijs industria excellentius enitescat.

Gerontius. O Staphile quam egre audio vxoris conuitia: que sua vociferatione me exanimatum facit: et tergum exdorsuat. nisi dea muta obstrepenti mulieri silentium iusserit: elinguandamque dederit: et tu istanc placabilem mihi feceris, hodie pre dolore nimio, Acherontis[2]) mortuas ad vndas, exanimis rapiar.

Staphilus. Os comprime: vbi bilem vitream excreauerit: grauedinem capitis expuerit et salsam pituitam excoxerit: diccaculis sycophantijs iratam serenabo.

Eriphila. Quid hij consilij seorsum capiunt: de me? vt puto: loquitur: non compesco labellum: priusquam coniugis mei malefacta tota protulero.

Gerontius. Agedum illisce turbis tandem face finem: peccaui fateor: dictis tuis audiens ero: teque dijs cunctis! et me hercule mortalibus feminis omnibus anteponam: dies et noctes te vnicam amplectabor! te animam meam: cor meum medullam meam: vitam meam, spem atque solatium meum esse dicam. si quid verum est arpagatum[3]) et clam argenti subductum: propediem (6) restituetur: sine me queso durius obiurgare.

---

[1]) Or. totians.
[2]) Or. Achorontis.
[3]) Nach Aulularia, *V.* 200, aurum mihi intus harpagatum est.

Eriphila. Jam blandiris, pessume: cum spurcas tuas perlecebras amplius tegere nequis. O infelicem, mobilemque rempublicam! que tuis consiliis gubernanda committitur. delo insula instabilior erit: in qua natus fertur latone [natus] Apollo. mobilior itidem insulis Lyaneis quas quidem συμπληγάδας appellant: tu qui tam stulta facis: non regis: sed lacessis reipublice statum: Miror si clinia cherestratus: Demosthenes, callistratus, in partem senatus te admittunt! luxuria: qua lumbi tui salaces exastuant: cum omni etati sit turpis: tum senectuti foedissima est. At in te tritum grecorum adagium compleri video, quo dicitur „καὶ σὺ γέρων εἶ καὶ μῶρος“ hoc: et tu senex es atque insanus.

Staphilus. Et in te male mulieris adimpletur [1]) prouerbium. que ianua est diaboli: ictus scorpionis pelagus innauigabile: quod cum semel tempestate: ac procellis concitatust: tristia parit naufragia: melius est enim: vt sapiens canit: in terra deserta: vepribus inculta: inhospitali ac desolata, virum bonum habitare quam cum vxore iracunda, ac litigiosa: facili enim ex causa irritata: crabrones imitatur: et discordiarum semina passim iactitat. Hem quid queror? faxo iam vt manus iungantur: paxque in edibus inter herum et vxorem interueniat: letumque nostris atticis ciuibus: qui in theatro exitum rei operiuntur: harum turbarum finem exhibeamus.

Gerontius. Accede, queso, ad eam blandis verbis animum mulce.

Staphilus. Specta me ad tutum portum tranquillum adnauigabimus: et ex muliere omnium pessuma tibi optumam, ex penitissimo corde amabilem reformabo matronam. O mea hera! paucis te volo: noli moleste ferre: si verna tecum verba funditat.

Eriphila. Quid est? eloquere quod iubet. ausculto.

Staphilus. Rogo te per deos coniugales: ne denuo aduorsum herum excandescas: vite sue metuo: nisi pacem feceris.

Eriphila. Quid tum?

Staphilus. Quod et laqueum emit, quem in femore sinistro sub pallio gerit quo gulam frangere tendit: et se pensilem facere haud dubitat: aut si istuc non fecerit! de transenna se dare precipitem ait: nisi tute senem ludificatum mitius tractaris.

Eriphila. Verum ne istuc est: Quid ais? cesso igitur virum [2]) obiurgare: at Syngraphum durum faciam, quem ni seruauerit mihi dotem recipere licebit: res meas rehabere et diuortium celebrare.

Staphilus. Recte feceris. Non temerariust istuc, quod anticipas: presagacem (7) habes animum: ubi malam malitiam ariolaris.

---

[1]) Or. adimpletus.
[2]) O. vir.

Si herum ad mortem compuleris omnes attice nurus te vti vesanam ac crudelem, detestarentur: et viduam etatem: annosque mestos longo tempore victitares: te omnes mortales contemnerent, nemini tecum foret commertium. Sed iam specta: adduco virum propiua: vt astans auribus arectis syngraphum accipiat. Hem tu Geronti accede: pacem adfuturam tibi spero. fac (vt lubens) legibus. quas lectitabit ac quiescas: sponteque polliceris: perlege sis eriphila: vt finem spectatores hilarem tandem sortiantur. Tenor syngraphi.

Eriphila. Eristrati filia cum Gerontio stratonis filio marito reconciliata durabit: si huiusce syngraphi tenorem seruassit: vt ante diluculum e lecto surgat: salute prius data, deorum phana ingrediatur! dein curiam martis visitet: ex officio ciuilibus negotiis satisfaciat: domum sine mora remeet: prandeat cum vxore: potitet, lauet: cenet: nusquam ad conuiuia pergat: nisi vxorem vna ducat: nihil argenti nummorum: annulorum habeat: nullius rei expositor siet: cuncta sint sub vxoris imperio, omnium rerum arbitratus vxoris sit, nunquam rideat nisi me ridentem videat. Actus et mores suos e vultu meo formet: et si omnino negotiari velit: lanam purget: operas aranearum emaculet: telum in stamine fingat: aut alijs domesticis negocijs diem conterat. nullam aliam feminam salutet: nec hirquis ocellis intueatur: ad res cupidas omnes aditus occlusus siet: me bis noctu osculetur: basia mollia prebeat: semel legibus coniugalibus satisfaciat: meque sibi semper charissimam, ac iocundissimam esse autumet: quas leges ni seruauerit: iam deos coniugales: pronubam iunonem, lucinam: hymeneum, venerem, plutoniam persephonem, laresque ac focos obtestor: secum diuortium agam: et sese desertum relinquam.

Gerontius. O mea uxor ζωὴ καὶ ψυχή anima et vita mea: illasce leges non transgrediar. Da mihi basium: sine vt te amplecter: que dulci melle dulcius suauius ori meo prebere potes.

Staphilus. Jungite manus: pacemque atque fidem, iunctis manibus, iunctoque complexu firmate.

Eriphila: Intro mi vir. obliuio omnium rerum obfirmata sit: cena est apposita: et mulsum compotitemus: tristisque placabitur etas.

Da plausum manibus, docilis spectator, acutum:
Pectore si memori dicta iocosa tenes.
Exemplar vite, res comica dicitur esse:
Que mores hominum, factaque praua notat.
Concita per totas vxor discurrit athenas:
Lustra procax intrat cum lutulenta senex.
Euellit canos turpi furiosa marito:
Imponitque iugum, quod patienter agit.

At Staphilus tandem dextras coniungit: et acres
Componit motus, connubiumque nouat.
Esse nihil peius (fateor) muliere proterua:
Que propriam turbat seditione domum.
Odit ubique senis pruritum luxuriantis,
Mens mea: tentigo quem medicata rapit.
Quilibet etatis rectos consideret actus
Usque sue: finem prospitiatque bonum.
Inter uirtutem statuat diuortia prudens
Et vitium: pueris sit pia norma senex.
Non semper castos facit indulgentia patrum,
Filiolos: prodest ruga seuera magis.
Da plausum leuibus palmis spectator ouantem:
Si tibi ridiculi perplacuere sales.

Dij bene vortant!

Man sieht, wie unendlich wenig „Plautino more fictum" an dieser Szene ist. Eigentlich ist sie ein Nachspiel zur Asinaria, der letzte Auftritt; denn Libanus hat immerhin die Pflicht, um das Lustspiel befriedigend zu lösen, die beiden Gatten wieder zu versöhnen. Der „syngraphus" der Eriphila ist ohne Zweifel aus dem des Parasiten (*V.* 746) entstanden, worauf die Einleitung (*V.* 751) und einige Einzelnheiten hinweisen.

Des Plautus „Eselskomödie" wurde zu einer „Vaccaria"[1]) in der Bearbeitung des bekannten Angelo Beolco,[2]) genannt Ruz(z)ante aus Padua (S. 56), welche wohl die nicht lange vorher erschienene Übersetzung der Asinaria veranlasste.[3]) Es ist eine geschickte Modernisierung der antiken Komödie,[4]) ohne

---

[1]) Weil vacche (Kühe) an die Stelle der plautinischen Esel traten.

[2]) Tvtte | le opere | Del Famosissimo | Rvzante. | Di nuouo con diligenza riuedute, & corrette. | Et aggiuntoui un Sonetto, & una Canzone | dell' istesso Auttore. | Al M. Mag. Sig. Vespasiano Zogiano | Gentilhuomo Vicentino. | In Vicenza | Per gli Heredi di Perin Libraro MDXCVIII. — Die Widmung des Druckers (Vicenza, 20. September 1584) sagt von den Stücken des Ruzante „egli racconti tutto il buono, & il bello, che hà detto Terentio, & Plauto". — Die mir vorliegende Sammlung enthält. Piovana 1598. 54 fol. (Eine andere mir bekannt gewordene Ausg. der Piovana, Comedia, overo Noella del Tasco di Ruzante erschien im Jahre 1548 in Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 54 fol.); Anconitana 1598, 40 fol.; Rhodiana 1598, 63 fol.; Vaccaria 1598, 55 fol.; Fiorina 1598, 16 fol.; Moschetta 1598, 31 fol.; und Due Dialoghi di Rvzante. In lingua Rustica. Sententiosi, Argvti, Et ridiculosissimi 1598, 22 fol. Dialogo facettissimo Et Ridiculosissimo di Rvzante. Recitato à Fossòn alla caccia. Del MDXCVIII, 10 fol. Tre Orationi di Rvzante. Recitate in lingua rustica, ohne Jahreszahl, 31 fol.

[3]) Sand, Masques et bouffons. II, 156, Anm. 1.

[4]) Sand, l. c. II, 168. Cette Vaccaria de Ruzante est exces-

dass sich der gewandte Dichter[1]) weit von derselben entfernt hätte.

Den Prolog übernimmt der spirito foletto, indem er das Verhältnis des Dichters zu Plautus auseinandersetzt. Auch Plautus könnte heutigen Tages nicht mehr anders denn der Dichter der Vaccaria schreiben: Vno che di là Actio, & di quà Plauto è nominato, manda a dirui, che, douendosi questa sera recitare una Comedia, non uogliate biasmarla se ella non è latina, ò in uerso, ò di lingua tutta polita, perchè s' egli fosse fra' uiui a questi tempi, non farebbe le sue Comedie d' altra maniera, che di questa medesima, di cui sete spettatori. Et soggiunge, che non uogliate far giudicio di questa alle sue, che scritte lasciò, che ui giura per Hercule & per Apolline, ch' elle furono recitate altramente che non sono stampate hoggidì, perche molte cose stanno bene nella penna, che nella Scena starebbon male. Hor io non hò da dir, nè aspettar alla risposta, se uolete, che saluti alcuno di là. Mi parto.

Einen zweiten längeren Prolog spricht der Diener (famiglio) Truffo.

I. Akt. (1.) Der alte Placido, der Demänetus des Plautus, bespricht sich mit seinem Diener Truffo (Libanus) über die Verhältnisse seines Sohnes Flavio. Dieser bedarf fünfzig Gulden, um seine Geliebte, Fiorinetta, von der Kupplerin loszukaufen. Wie Demänetus will Placido ein Freund der Jugend sein. Wie jener (*V.* 49):

> Aut quor postremo filio suscenseam,
> Patres ut faciunt ceteri?

sagt er: „Pensitu forse ch' io uoglio essere come è la maggior degli altri padri che son tali contra i figliuoli, che fanno desiderarsi la morte trent' anni avanti la morte?" Wie Demänetus (*V.* 52):

> Equidem scio iam filius quod amet meus
> Istanc meretricem e proxumo Philenium,

kennt Placido das Vorleben dieses Mädchens. „Non creditu ch'io sappi, che Flavio ama Fiorinetta? colei che pur questo anno cominciò a diuentar cortigiana." Aber das thut nichts „perche

---

sivement remarquable d'autant plus que laissant de côté toute l'ordure antique de l'Asinaire, il a su en tirer une pièce romanesque, divertissante et d'un comique plus naïf et plus vrai ... Jbid. II, 155. La pièce de Ruzante est meilleure que celle de Plaute.

[1]) Sand, l. c. II, 165. Ruzante est un réaliste aussi, il appelle les choses par leur nom et ne farde point les mœurs brutales et licencieuses de son temps.

costei non è monaca.“ Wie der alte Vater des Demänetus, so hat auch jener des Placido ihm einst seine Geliebte selbst zugeführt. (*V.* 68, oben S. 235): „Io mi ricordo che mio padre, uedendomi innamorato di una giouinetta . . . si uesti in forma di mercante, & tolse con inganno al ruffiano colei ch' io amauo & la menò fino al mio letto,“ ja (*V.* 71 neque puduit u. s. w.) „ne hebbe rispetto, uecchio, in quell' età far una bareria sì fatta non per altro, se non perch' io lo ricontracambiassi dell' amore che mi portaua.“ Truffo soll also die fünfzig Gulden auf irgend welche Weise schaffen. Das kann nur geschehen, indem die Frau betrogen wird, worauf Truffo bereitwilligst eingeht. (*V.* 109):

Siquid te uolam,
Vbi eris?
Quando ti uorrò, doue sarai tu?

Truffo ist zufrieden mit dem Handel: A serè don piaserà a i me paròn, ch' a no stago pì con uù daschè a m' hai dò licientia ch' a faghe sta noella de sti dinari u. s. w.

(2.) Der nun folgende Monolog des Truffo findet sich bei Plautus nicht. Truffo will seinen Mitsklaven Vezzo für seinen Plan gewinnen und geht, ihn zu suchen.

(3.) Flavio (Argurippus) ist eben aus dem Hause der Kupplerin gewiesen worden und beschwert sich bitter über die ihm widerfahrene Behandlung. Dem

(*V.* 127.) Sicine hoc fit? foras aedibus me eicier?
Promerenti optume hocin preti redditur?

u. s. w. entspricht genau:

A questo modo si fà? così mi cacciate di casa? questo è 'l merto del bene ch' io ui hò fatto; dann unter Auslassung einiger speziell Rom betreffender Reden (*V.* 131, Ibo ego ad trisuiros u. s. w.) fährt er wieder so ziemlich mit Plautus (*V.* 145)

Reddam ego te ex fera fame mansuetem,

weiter: „Io ti farò ritornare piaceuole, come si fanno le tue pari bestie, con la fame.“

(4.) Celega, die kupplerische Mutter Cleaereta, tritt aus dem Hause. In energischer Rede hält sie Flavio sein Betragen vor: Pensi tu, che le carni di mia figlia, che tu hai goduto tanto tempo, non uagliano trenta, ouer quaranta desgratiati fiorini, che tu hai speso in casa mia? Flavio bittet, sie möge bis zum Tode seiner Mutter warten, „vedrai a quell' hora chi sarà Flauio.“ Aber hierzu hat Celega wenig Lust. Sie gebraucht (nach Plautus, *V.* 215) den Vergleich mit dem Vogelsteller und erklärt,

nicht warten zu können. Polidoro (Diabulus) bitte sie schon seit einem halben Jahre, „per hauer mia figlia.“ Wer also zuerst bezahlt, soll sie haben. „Dunque chi di uoi più tosto uerrà, harà il pallio & l' altro, la uesica.“ Das Geld muss demnach geschafft werden, und das plautinische (*V.* 248):

Nam si mutuas non potero, certumst sumam faenore,

drückt Flavio zeitgemäss aus: „il primo viaggio ch' io faccio, uoglio che sia allo hebreo.“

II. Akt. (1.) Die beiden Diener Truffo und Vezzo (Leonida) verabreden ihren Plan. Vezzo hat sich als „Fattore“ zu verkleiden und als solcher die „tresènto liere“ in Empfang zu nehmen, welche der „mercante“ an die gekauften Kühe noch schuldet. Der „mercante“ tritt auf, wie im Original (*V.* 381):

Vt demonstratae sunt mihi, hasce aedis esse oportet,
Demaenetus ubi-dicitur habitare.

„Se colui me hà ben insegnato, questa è la contrata oue stà quel Placido, al quale io hò da esborsar questi danari.“ Das Geld darf er nur dem Fattore einhändigen, den er aber nicht kennt. Er will sich nun informieren. Hier hat Beolco einiges hinzugethan; doch ist er alsbald wieder zum Original zurückgekehrt (*V.* 384):

Quis nostras sic frangit foris? ohe, inquam, siquid audis.

„Chi sbatte a quell' usso? Ò là, no aldiuù an?

Dem sich aufdrängenden Truffo erwidert der mercante die Worte des mercator (*V.* 385): „Nemo etiam tetigit, sanun es?“ mit Hinzuziehung von *V.* 387:[1]) „Tu sei molto amico di queste tue porte, io non le hò ancor tocche, che tu rispondi.“ Der mercante lässt sich nun, wie bei Plautus, den Fattore schildern und verlangt, zum Herrn zugelassen zu werden. Da tritt (2.) Vezzo, als Fattore verkleidet, auf. Er zankt im Hause, wie Leonida (*V.* 407):

neminem meum dictum magni facere?

„Non fanno stima delle mie parole.“ Wie der mercator (*V.* 410): „Nimis inperiosust,“ frägt der mercante, „che diauolo di lingua è questo?“ Truffo stellt nun dem Fattore den Fremden vor: „Messier Fattore, sto hom da ben hà portò dinari e perquè el uorrae tornar sta sera a Vicenza el ue priega, ch' al desbrattè

[1]) Den dort Libanus spricht: sane ego sum amicus nostris.

ananzo què a naghè.“ Während des Handels aber kömmt der wirkliche Fattore und bereitet den beiden Sklaven eine gewaltige Verlegenheit. Um dies hat Beolco sein Stück erweitert und in einer der italienischen Komödie geläufigen Weise die Beigabe durchgeführt. Truffo zieht den über Vezzos Verkleidung staunenden Fattore beiseite und erzählt ihm eine Geschichte. Soeben sei dieser Mensch gekommen mit der Versicherung, dass im Hause ein Schatz zu heben sei, „questù si sà cattar tresoro sotterò, sconto sotto terra.“ Vezzo habe, um den Betrug, den er vermute, zu entlarven, die Kleider des Fattore angelegt, „perchè el no poesse mè tornare a redomandarue i danari nè a vù nè al paròn.“ (3.) Der mercante wendet Vezzo gegenüber alle Vorsicht an, wie bei Plautus; dagegen gelingt es, dem Fattore zehn Dukaten abzulocken, um dem Schatze gehörig nachzugehen.

III. Akt. (1. 2.) Celega unterrichtet ihre Tochter Fiorinetta,[1]) wie sie sich Polidoro, ihrem neuen Herrn, gegenüber zu verhalten habe. Sie giebt sich alle Mühe, ihre Tochter zu gewinnen, der sie stets die Wahrheit gesagt habe. „Tu sai pur che io ti dico sempre il uero, che la prima uolta che tu dormiste con Flauio, perche tu non haueui mai piu dormito con alcuno & haueui tanta paura, e credeui che el fusse sì gran cosa dormir con un huomo, & io ti confortai che non temessi che la mattina, te ne troueresti contenta, & così fù. Non è vero?“ Warum glaubst du mir jetzt nicht? Flavio hat nichts mehr; so ist keine Liebe mehr denkbar. Umsonst wendet Fiorinetta gegen Messer Polidoro ein: „Egli ha il mal francese,“ und möchte lieber verheiratet sein, als so leben; die Mutter befiehlt ihr, sich für Polidoros Ankunft zu schmücken. (3.) Truffo und Vezzo freuen sich ihrer Errungenschaft, als (4.) Flavio und Fiorinetta, um Abschied zu nehmen, auftreten. Wie Philenium will Fiorinetta ihren Geliebten nicht lassen. Aber die Mutter stösst ihn ja weg. Perche non mi lascitu andar cuor mio? Perche mi ritientu? frägt er mit Argurippus (*V.* 591, Quor me retentas?). Sie versichert ihn ihrer treuen Liebe, wozu, wie bei Plautus, die beiden Sklaven rückwärts ihre Bemerkungen machen. Ihre Liebeserklärungen sind etwas breiter gehalten, als im Originale. Endlich treten die Sklaven vor. In langen Worten berichten sie, wie sie zu dem Gelde kamen; lange halten sie den gepeinigten Flavio und die zitternde Fiorinetta hin. Endlich legen sie das Geld in seine Hand, und stolz kann nun Flavio

[1]) Sand, Masques et bouffons. II, 155. Cette Fiorinetta, c'est la Philenie de Démophile et de Plaute, remise en lumière au seizième siècle et transformée selon le goût de la renaissance.

sagen: „Chiama dunque tua madre, Fiorinetta, che numeremo li danari!“

IV. Akt. (1.) Polidoro hält seine Sache für gewonnen, da er hört, sein Nebenbuhler Flavio könne das nötige Geld nicht auftreiben, um sein Mädchen loszukaufen. Er ruft einen Notar, und dieser errichtet eine Urkunde, dass heute, im Jahre 1533, Donna Celega ihm ihre Tochter auf ein Jahr überlasse „per scudi cinquanta d'oro.“ Sie darf niemand empfangen, keinen Brief, kein Sonett annehmen, nicht ans Fenster treten, keinen Ball besuchen, ja nicht einmal ausgehen. „ad udir comedia.“ Niemanden darf sie durch Husten u. dgl. ein Zeichen geben u. s. w., im allgemeinen nach dem syngraphus des Parasiten, doch mit Bedingungen, welche auch dem Notar zu hart erscheinen. Indessen kommt Polidoro zu spät und ärgert sich gewaltig über den Alten, der seinem Sohne zu dem Sündengeld verhalf und nun sogar ein flottes Abendessen giebt. — Placido macht, wie Demänetus, seinem Sohne den berüchtigten Antrag (*V.* 830): „Da questa sera inanzi Fiorinetta sia tua, ne ti dei dolere, ch' io la godi una sera, douendola tu godere tutto quest' anno,“ ganz nach Plautus. Auch hier erwidert Flavio (vgl. *V.* 840) auf Placidos Verlangen: „Guardami ridendo, ch' io ti crederò“, ruhig: „Vedete, s' io rido.“ — Unterdessen (8. Sz.) hat der Parasit Loron die Gattin Placidos, Rospina (Artemona), von allem in Kenntnis gesetzt. Soll Placido wirklich ihrem Sohne die Summe verschafft haben? Loron bestätigt es ähnlich dem Parasiten (*V.* 854):

> Neque diuini neque mi humani posthac quicquam adcreduas,
> Artemona, si huius rei me mendacem esse inueneris,

mit den Worten: „Nò me tegnì, nè turco, ne moro, ne pagàn, ne zodiò, nè christiàn, s' a me cattè in bosia.“ Sie soll nun ihren Gatten sehen: „Vollu ueere el uostro zogiello assentò a desco apè d' una bella putta?“ Ihn belauschend, überzeugt sie sich von seiner Galanterie gegen Fiorinetta, oft will sie losfahren, immer hält sie Loron noch zurück. Darum also, klagt sie mit Artemona (*V.* 840), ist er abends müde, dorme tutta la notte come un tasso, & io, misera, credo che nel palazzo, nelle corti, dinanzi à Giudici faccia quelle fatiche. Zornig dringt sie ins Haus ein. Loron aber eilt zu Polidoro, „dirghe, ch' a hè guagnò el disnare.“

Den fünften Akt hat Beolco, in richtiger Weise fühlend, dass ein Abschluss fehlt, selbst erfunden. Rospina ist versöhnt; Placido voll des Glückes, dass seine Gattin aus einer „aspera, superba, avara“ eine „mansueta, humile e liberale“ geworden sei. Rospina sieht ein, dass sie zu

viel den Mann gespielt habe. — Celega sucht durch ihre Not ihr schändliches Gewerbe zu beschönigen. Fiorinetta ist ihre Tochter nicht, und Rospina beendet nun die ganze Sache zur Befriedigung aller Beteiligten.

Mit strengstem Anschluss an sein Original hat Beolco eine frische, heitere, ganz in ihrer Zeit und in ihren Lokalitäten spielende Komödie zu schaffen verstanden. Schwieriger zu lesen sind nur die in bergamaskischem Dialekte geschriebenen Szenen,[1]) ohne dass sie jedoch für den einigermassen Sprachkundigen „Babeltürmchen" oder „Hieroglyphensärge", wie Klein[2]) meint, wären.

Eine weitere italienische Bearbeitung der Asinaria ist die Komödie „Il Martello"[3]) des Florentiners Giovammaria Cecchi[4]) (S. 57). Im Prologe sagt Cecchi, er habe sich eine plautinische Komödie (che fu da lui chiamata l' Asinaria) „rimbusta a suo dorso" und „su composto ui sua fauola", so jedoch:

Aggiungnendo e leuando, come meglio
Gli è parso, *e ciò non per corregger Plauto,*
Ma per accomodarsi a' tempi e gli huomini.

Fabio ist der Liebhaber des Stückes. Wie Demaenetus versteht sich sein Vater Girolamo dazu, das ihm nötige Geld zu verschaffen, indem er seine Frau Papera, Fabios Stiefmutter, um eine Summe (80 Scudi) prellt, die ein Pächter ihr abzuliefern hat. Girolamo spielt selber den Verwalter seiner Frau, Gualfredi, und lässt sich von dem Pächter Ton di Bartolo das Geld aushändigen. Er verlangt für sich nur den ersten Anteil an Angelica, der Kurtisane, die fälschlich als Fabios Geliebte gilt. Papera stört ihn im Genusse dieses ihm gerne zugestandenen Glückes und treibt ihn nach Hause: A casa, uecchio matto, a casa! (V, 3.) Der treue Diener Fabios, der ihm zur Flucht mit seiner Geliebten Selvaggia verhilft, ist Nebbia. Aus den Enthüllungen, welche Angelica der beleidigten Gattin Papera macht, ergiebt sich, dass Selvaggia die geraubte Tochter Paperas aus erster Ehe ist. — Neben diesen Figuren spielt der „bravo di Mantova", der Capitan Lanfranco Cacciadiavolo und die übliche Parasitengestalt des Sparecchia, der (genau nach den Vorgängen im miles

[1]) Darüber klagt auch Riccoboni. I, 52: Il est difficile de les goûter par la difficulté qu'il y a d'entendre tant de différentes langues.

[2]) IV, 907.

[3]) Vgl. Ussing. I, 348. — Klein. IV, 646—657. — Lorenz zum Miles gloriosus. S. 255.

[4]) Vgl. Ariosto, Commedie, herausgegeben von Tortoli. S. 50.

gloriosus) die Grosssprecherei seines Herrn durch sein ständiges Beistimmen nährt.

Meines Wissens zum erstenmale findet sich bei Sulzer (Theorie d. Sch. K. 1793) III, S. 704b, über die Asinaria die Mitteilung: „Im Deutschen hat Joh. Burmeister, Lüneburg 1625, 8°, eine sonderbare, auf die Geschichte von den Vorhäuten der Philister gegründete Nachahmung davon gegeben." Diese Notiz wiederholt wörtlich Wilhelm David Fuhrmann in seinem „Handbuch der klassischen Litteratur" oder Anleitung zur Kenntnis der griechischen und römischen klassischen Schriftsteller. Rudolstadt 1809. III. Bd., S. 40. — Alle meine Bemühungen um das, wie es scheint, äusserst seltene Buch waren erfolglos. (Vgl. S. 214).

Wohl die letzte Bearbeitung des plautinischen Stückes ist die von Reinhold Lenz (S. 100) in dem Lustspiele „Das Väterchen".[1])

I. Akt. (1.) Herr Negoziant Schlinge ist ein guter Mann und schlechter Pädagog. Er ist „nicht von der gewöhnlichen Art Väter". Darauf ist er stolz, und es freut ihn, dass sein Diener Johann seinem Sohne Ludwig bei allen seinen Streichen so behilflich ist. „Wollte Gott," meint er, „alle Väter dächten, wie ich, so würden sie mit ihren Kindern nicht anders umgehen, als mit ihren guten Freunden. Das ist mein einziger Ehrgeiz, hör' mal, mein seliger Vater hat mir's ebenso gemacht. Es ist kein Schelmstück gewesen, wo er mir nicht mit Rat und That an die Hand ging, wenn ich's ihm entdeckte. Damit gewann er mir denn das Herz ab; ich hätte mich vierteln für ihn lassen, und das möcht' ich von meinem Sohn auch gern." Nun braucht der Junge Geld. Er soll der Jungfer Klärchen, vielmehr ihrer alten Mutter, zweihundert Gulden Hauszins schaffen, „und wenn er ihr das Geld nicht schaffen kann, soll er ihr den Fuss nicht mehr ins Haus setzen." Die Mutter aber hält den Jungen zu streng; er selber kann nichts machen; denn um die Aussteuer seiner Frau — also auch einer uxor dotalis — hat er seine Hosen verkauft. Johann soll nun um jeden Preis das Geld schaffen. (2.) In der zweiten Szene werden wir Zeugen eines heftigen Streites zwischen Ludwig und Klärchens Mutter, Frau Gervas. Sie hat ihm die Thür gewiesen, „diese Pest der jungen Leute. Das Meer ist nicht so falsch," klagt er mit

---

[1]) Im zweiten Bande, S. 3—37 von „Gesammelte Schriften von J. M. R. Lenz". Herausgegeben von Ludwig Tieck. Berlin 1828 Gedruckt und verlegt bei G. Reimer.

Argurippus (*V.* 134), „wie ihr; jenes hat meinem Vater Geld gebracht, ihr habt's verschlungen. Aber ich will dich mit Hunger dressieren, wilde Bestie," droht er Frau Gervas, die sich in ihrer ganzen Niedrigkeit zeigt und sich endlich mit dreihundert Gulden begnügen und auf die Bedingung eingehen will, dass ein Jahr lang keine andere Mannsperson über ihre Schwelle komme. Ludwig will das Geld, und sei es um neun und neunzig Prozent, sich verschaffen.

II. Akt. (1.) Johann, der den Auftrag seines Herrn übernommen hat, hat sich mittlerweile verschlafen. Zu ihm kömmt (2.) der zweite Diener Bertrand, mit dem er sich nun bespricht. Die Hilfe kömmt unerwartet rasch. Der Haushofmeister der Frau Schlinge, Herr Koller, hat an den Amtmann aus Dillhofen ein Reitpferd verkauft, und nun ist ein Bauer da, der dem Herrn das Geld aushändigen soll. Herrn Schlinge kennt er wohl, nicht aber den Haushofmeister. Da nun Herr Schlinge alles im vornhinein gestattet hat, so gilt es, den Bauer zu prellen. (3.) Der Bauer wird von Johann empfangen; auf seine Frage, wie Herr Koller aussehe, schildert ihn Johann: „Er hat rotes Haar, eingefallene Backen, boshafte Augen, eine niedrige Stirn." Der Bauer erinnert sich, ihn bereits gesehen zu haben. (4.) Unter heftigem Schimpfen tritt Bertrand als Haushofmeister ein; der misstrauische Bauer jedoch zahlt ihm das Geld nicht aus, sodass ihn Bertrand zu Herrn Schlinge führen muss.

III. Akt. (1.) Frau Gervas ist mit ihrer Tochter Klärchen Ludwigs halber in bösen Konflikt geraten. „Heut Abend um sieben, das ist der letzte Termin, da Herr Reich versprochen, zu mir zu kommen, wenn dein Ludwig nicht eher bei der Hand ist," so lautet ihr letztes Wort. (2.) Unterdessen hat der alte Herr Schlinge mit Freuden die dreihundert Gulden von dem Bauer in Empfang genommen und sofort seinem Sohne geschickt; jedoch nicht so ganz bedingungslos. „Ich soll ihm (Ludwig) sagen," erzählt Bertrand seinem Kollegen Johann, „dass der Alte sich dafür heute Abend mit seiner Liebsten was zu gute thun will." (3.) Klärchen kann sich trotz des Gebotes ihrer Mutter von Ludwig nicht trennen. Endlich liefern unter allerlei Scherzen die Bedienten Ludwig das Geld aus. Auch die Konkurrenz seines Vaters nimmt Ludwig ruhig hin. „Er ist doch besser als Reich," tröstet er sich.

IV. Akt. Der vierte Akt umfasst nur drei Seiten. Herr Reich setzt mit einem Bakkalaureus einen Kontrakt auf, demzufolge er an Frau Gervas dreihundert Gulden zahlen wolle, wogegen sie und ihre Tochter eine Reihe anderer Bedingungen, vor allem seine alleinigen Rechte auf Klärchen, einzugehen haben.

V. Akt. (1.) Zu seinem grossen Verdrusse hat Herr Reich von Herrn Schlinges Einmischung erfahren. Seine Frau soll nun alles wissen, und der Bakkalaureus übernimmt es, sie mit den Vorgängen vertraut zu machen. (2.) Bei Frau Gervas findet eine kleine „Kollation" statt, an welcher Herr Schlinge, Ludwig und Klärchen teilnehmen. Während bei derselben Vater und Sohn bereits auf einander eifersüchtig werden und fast an einander geraten, erfährt (3.) Frau Schlinge durch den Bakkalaureus die Streiche ihres Gatten. Sie sieht, an der Thüre des Hauses der Frau Gervas stehend, „wie er's an die Brust drückt," hört, wie er zu Klärchen sagt: „Ich könnte meiner Frau mit guter Manier das neue Mäntelchen stehlen, das ich ihr habe machen lassen, das neue, atlassene, mit Gold durchwirkt;" sie ist Zeugin, wie er sie küsst und ausruft: „O was das für ein süsser Atem ist gegen meiner Frau ihrem!" Endlich wird es Frau Schlinge zu bunt; sie fährt unter die erschreckte Gesellschaft und führt ihren Mann nach Hause, der ihr mit den Worten folgt: „Weh, welch ein Souper wird das geben."

Ob das Lustspiel trotz genauen Anschlusses an Plautus und der völligen Modernisierung im stande wäre, auf unsrer Bühne sich zu halten, erscheint mehr als zweifelhaft.

Ins Deutsche übersetzte die Asinaria A. C. Borheck[1]) (Köln 1803).

III. Aulularia.[2]) (Querolus.)

Unglücklicherweise ist die Aulularia, „eines der ausgezeichnetsten Stücke des Plautus, nach Anlage wie Ausführung"[3]) nicht vollständig auf uns gekommen. Gerade die Lösung fehlt. Die alten argumenta deuten zwar darauf hin, wie dieselbe stattgefunden haben mag:

Laetusque natam collocat Lyconidi

sagt das eine;

Ab eo donatur auro, uxore, et filio

---

[1]) Gödeke. III, 217.

[2]) Ausgaben: Göller (Köln 1825); E. J. Richter (Nürnberg 1833); Deenik (Leiden 1835); J. Hildyard (London 1839); Thom. Vallauri (Turin 1853); W. Wagner (Cambridge 1876); E. Benoist (Paris 1878); C. M. Francken (Groningen 1877). — Hier ist zitiert nach Plauti Comoediae, ed. Carol. Herm. Weise, Quedlinburg 1837. Bd. I, S. 91—129. — Vgl. C. M. Francken, Het origineel van Pl. Aulul., Versl. en Mededeel. d. Konigl. Akadem. II. 1882.

[3]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 147.

das andere. Demgemäss hat Antonius Codrus Urceus, Professor zu Bologna, der unter den Kaisern Sigismund und Friedrich III. lebte, das Stück ergänzt (s. bei Danz); allein Lessing sagt (Beiträge 48): „seine und des Plautus, Arbeit unterscheiden sich allzusehr.“ Kürzer ist das Supplement von P. Pareus. Auch M. Rapp (Die pl. L., S. 902—909) hat einen Schluss zu dem Stücke gedichtet, ist aber (S. 827) der Meinung, dass man denselben „nicht besonders plautinisch“, sondern „einigermassen modern“ finden wird.

Die Aulularia (Topfgeschichte), so genannt von dem Geldtopfe — olla — den Euklio auffindet, ist von jeher als eines der hervorragenderen Stücke des Plautus angesehen worden. Schlegel sagt: „der Schatz des Euklio sei wie ein unsichtbarer böser Geist, der das Ganze beherrscht und den Zuschauer in fortwährender Spannung erhält.“

Der Hausgott (Lar familiaris) eröffnet das Stück mit einem Prologe. Diesen (sowie den zum Rudens) möchte Teuffel „von dem Verdammungsurteile ausgenommen“ wissen. Diese beiden und der von Ritschl schon als echt verteidigte zum Trinummus haben „die positive Eigentümlichkeit mit einander gemein, dass sie alle einem göttlichen Wesen in den Mund gelegt werden: beim Trinummus der Luxuria und Inopia, beim Rudens dem Arcturus und in der Aulularia dem Lar familiaris“. Auch bestehen sonst keine direkten Verdachtgründe.

Der Hausgott sagt, er beschütze dieses Haus schon viele Jahre (*V.* 3):

Hanc domum
Iam multos annos est quum possideo et colo.

Der Grossvater habe ihm einmal einen Schatz in Gold (auri thesaurum, *V.* 7) übergeben, den, unter dem Herde vergraben, dieser seither bewachte. Sein Geiz hielt ihn ab, seinem Sohne hiervon Mitteilung zu machen; um den Hausgott aber kümmerte sich der Sohn wenig und ebenso wenig der Enkel, des Hauses dermaliger Besitzer. Die Tochter aber dieses Mannes ehrte ihn reichlich mit Opfern und ihr zuliebe (eius honoris gratia, *V.* 25) fügte es der Lar so, dass Euklio den Schatz entdeckte. Noch giebt er einige Andeutungen über den Fortgang der Handlung.

Im ersten Akte schmäht Euklio seine Magd, die alte Staphyla, die „circumspectatrix cum oculis emissitiis“ (*V.* 41), die alles auszuspionieren suche. Er fürchtet, sie möchte von dem Schatze erfahren, dessen Entdeckung er niemand anvertraut, den er vielmehr vergraben hat. Während er, wie öfter in dem Stücke,

[1]) Studien und Charakteristiken u. s. w., S. 256.

auf einige Augenblicke die Bühne verlässt, um nach seinem Geldtopfe zu sehen (*V.* 65):

Nunc ibo, ut uisam, estne ita aurum, ut condidi,
Quod me sollicitat plurimis miserum modis,

erzählt uns Staphyla von ihrer Verlegenheit. Euklios Tochter, Phädra, ist daran, jeden Augenblick niederzukommen (*V.* 75):

propinqua partitudo quoi appetit.

Der Alte kömmt beruhigt zurück, da er alles in Ordnung fand (*V.* 79):

Nunc defaecato demum animo egredior domo,
Postquam perspexi salua esse intus omnia.

Er wiederholt seine Warnungen, ja niemand einzulassen, selbst die Göttin Fortuna nicht (*V.* 100):

Si Bona Fortuna ueniat, ne intromiseris

und schickt seine Dienerin ins Haus. Aus seinem Selbstgespräche erfahren wir, dass er zum „magister curiae" (*V.* 107) gehe, um bei der Geldverteilung sich einen Sesterz zu holen, damit ja niemand in ihm einen vermöglichen Mann vermute.

Im zweiten Akte tritt der alte Megadorus mit seiner Schwester Eunomia auf. Er vertraut ihr, dass er willens sei, Euklios Tochter, die er liebgewonnen habe, zu freien. Eunomia verspricht ihm, obwohl sie über die Weiber im allgemeinen nicht eben günstig urteilt,[1]) ihre Beihilfe. Euklio kömmt eben des Weges, um nach Hause zu eilen, wo sein Herz weilt (*V.* 180):

„nam egomet sum hic, *animus domi est.*"

Da eröffnet ihm Megadorus seinen Wunsch. Euklio aber vermutet, Megadorus wisse um den gefundenen Schatz (*V.* 215):

„aurum huic olet"

und werbe nur deshalb um seine Tochter. Er hält ihm seine Armut entgegen; als aber endlich Megadorus erklärt, er wolle das Mädchen ohne jede Mitgift heiraten, wodurch Euklios Einwurf (*V.* 237):

At nil est dotis quod dem

---

[1]) *V.* 123. Quamquam haud falsa sum, nos odiosas haberi.
Nam multum loquaces merito omnes habemur:
Nec mutam profecto repertam ullam esse
Hodie mulierem dicunt ullo in saeclo.
V. 136. Decet equidem uera proloqui.
Nam optima nulla potest eligi; alia alia peior, frater, est.

gegenstandslos wird, giebt er es zu, nachdem er vorher noch schnell ins Haus gelaufen war, um nach dem Golde zu sehen. — Von Staphyla erfahren wir noch, dass Phädras Niederkunft unmittelbar bevorstehe (*V.* 269):

„probrum atque partitudo prope adest ut fiat palam."

Im dritten Akte[1]) erblicken wir den Sklaven Strobilus,[2]) Köche (Anthrax, Congrio) und andere mit den Vorrichtungen zur Hochzeit des Megadorus beschäftigt, wobei Strobilus einige Anekdoten von Euklios Geiz zum besten giebt. Die Szene mit den Köchen wird etwas ausgedehnt.[3]) Von Pythodikus erfahren wir einiges über die üblichen Diebstähle der Köche, die er als „rapacidae" (*V.* 363) bezeichnet. Euklio tritt auf und entwickelt sein Sparsystem. Auch er wollte heute zur Hochzeit seiner Tochter etwas heimtragen und ging deshalb auf den Markt, allein (*V.* 366):

rogito piscis; indicant
Caros: agninam *caram*, *caram* bubulam,
Vitulinam, cetum, porcinam, *cara* omnia;
Atque eo fuerunt *cariora:* aes non erat.

---

[1]) Nach Rapps Einteilung.

[2]) Hier tritt der Sklave Strobilus als dem Megadorus gehörig auf (*V.* 273 ff.) und schafft für diesen; später ist er Eigentum seines Neffen Lykonides, ja er spricht sogar, als wisse er von des Megadorus Hochzeit nichts. Darum haben einzelne Kritiker zwei Strobilus angenommen. Rapp (S. 910) findet diese Trennung in einen Strobilus geminus noch „viel lächerlicher, als jene kleinen Inkonsequenzen, und wenn Köpke in seiner Einleitung zum Stücke bemerkt, Plautus habe diesen beiden Sklaven lieber einerlei Namen gegeben, um sie durch Einen Schauspieler spielen lassen zu können, so glaub' ich, hat er der Wahrheit näher geraten". Rapp (S. 911) glaubt, Strobilus, als „die lustige und verschlagene Person unseres Stückes", sei vom Dichter zwiefach verwendet worden. „In den ersten Akten braucht er einen Sklaven, der das Küchenregiment führt und den Hochzeitschmaus anordnet; er nennt ihn Strobilus und lässt ihn bei dem Oheim Megador dienen. In den letzten Akten braucht er einen verschlagenen Sklaven, der dem Herrn in seiner Liebschaft hilft und gelegentlich dem Geizigen den Geldtopf wegstiehlt. Da er jenen ersten Strobilus nicht mehr nötig hat, so steckt er ihn jetzt in die Livrée des Neffen Lykonides." Vgl. Binder, S. 68. — In ähnlicher Weise äussert sich Wilhelm Wagner (T. M. Plavti Aulularia, with notes critical and exegetical and an introduction on Plautian prosody, Cambridge 1866), S. 138. One of the greatest difficulties in the Aulularia (if it be not the greatest) consists in the name and character of the slave Strobilus, who makes his appearance in the first scene of this (IV) act. That the Strobilus of the first scene of the third act cannot be the same person with this, I have shown de Aulularia, pag. 24 sqq. Vgl. Brix, Jahrbücher 1865. S. 56.

[3]) Vgl. die Acharner des Aristophanes nach Rapp, S. 859, Anm.

So ging er denn heim mit einem „Weihräuchlein“ und „Blumenkränzchen“ für seine Tochter (*V.* 378):

Nunc *tusculum* emi et has *coronas floreas.*

Das möge genügen, denn seine Absicht ist (*V.* 377):

Quam minumo sumptu filiam ut nuptum darem.

Plötzlich hört er ein Geräusch im Hause; Congrio ruft um einen grössern Topf (*V.* 383):

Aulam maiorem, si pote, ex uicinia
Pete: haec est parua: capere non quit.

Das bringt ihn zur Verzweiflung (*V.* 385):

Perii hercle! aurum rapitur: *aula* quaeritur,

da er es mit seinem Topf in Zusammenhang bringt. Ins Haus geeilt, prügelt er die Köche und wirft sie zum Thor hinaus. Sein Streit mit Congrio setzt sich auf der Strasse fort; er jagt ihn weiter. Euklio ist ohnehin aufgeregt, weil Staphylas Hahn[1]) an der Stelle scharrte, wo der Topf vergraben liegt. Mit einem Schlage streckte er ihn zu Boden. — Megadorus tritt auf mit einem Monologe über Ehen ohne Mitgift, in denen er gewissermassen die Lösung der sozialen Frage findet (*V.* 472):

Nam, meo quidem animo, si idem faciant ceteri,
Opulentiores pauperiorum filias
Ut indotatas ducant uxores domum:
Et multo fiat ciuitas concordior,
Et inuidia nos minore utamur, quam utimur.

Die modernen Weiber mit ihrer reichen Mitgift brauchen zu viel und sind in ihren Ansprüchen zu unbescheiden. Darum (*V.* 485):

Quo lubeat, nubant, dum dos ne fiat comes.
Hoc ita si fiat, mores meliores sibi
Parent, pro dote quos ferant, quam nunc ferunt.

Diese Grundsätze begeistern den lauschenden Euklio, und gerne würde er das Weitere hören, vermutete er nicht in einzelnen Worten seines künftigen Schwiegersohnes wiederum Anspielungen auf seinen Geldtopf, von dem er nun doch scheiden muss, da er zu viele Feinde hat (*V.* 575):

---

[1]) Eine Szene, deren Rabelais (Pantagruel Prolog zum dritten Buch) Erwähnung thut, wenn er spricht von dem cocq d'Euclion tant celebré par Plaute en sa Marmite.

Edepol nae tu, aula, multos inimicos habes.
— — — — — — — — — — —
Nunc hoc mihi factu est optumum, ut ted auferam,
Aula, in Fidei fanum.

Also zum Tempel der Fides (*V.* 581):

Ibo ad te, fretus tua, Fides, fiducia.

Den vierten Akt leitet Strobilus ein. Er spricht von den Verpflichtungen des Dieners, hier aber als Sklave des Lykonides (*V.* 582):

Hoc est servi facinus frugi, facere quod ego persequor;
Nec morae molestiaeque inperium herile habeat sibi.
Nam qui hero ex sententia servire seruus postulat:
In herum matura, in se sera condecet capessere,
Sin dormitet, ita dormitet, seruom sese ut cogitet.

Er setzt sich dann an den Altar (*V.* 601):

in ara hic adsidam sacra.

Euklio tritt aus dem Tempel, wo er seinen Geldtopf versteckte. Strobilus belauscht ihn; er tritt nach ihm in das Heiligtum ein. Rabengekrächze ruft Euklio zurück; er eilt nochmal in den Tempel und zerrt aus demselben Strobilus hervor. Er untersucht ihn, was er geraubt habe:

(*V.* 635.) *Eucl.* Ostende huc manus!
Strob. Hem tibi!
Eucl. Ostende!
Strob. Eccas!
Eucl. Video. Age, ostende etiam tertiam!
Strob. Laruae hunc atque intemperiae insaniaeque agitant senem;

und dann nochmal:

(*V.* 644.) *Eucl.* Age, rursum ostende huc manum Dexteram!
Strob. Hem!
Eucl. Nunc laeuam ostende!
Strob. Quin equidem ambas profero.
Eucl. Iam scrutari mitto.

Der Fides traut er nun nicht mehr. Er holt seinen Geldtopf, um ihn im Haine des Silvanus zu vergraben (*V.* 662):

Fidei censebam maxumam multo fidem
Esse: ea subleuit os mihi penissume.
— — — — — — — — —
— Siluano potius credam quam Fidei.

Auch dies hat Strobilus gehört und eilt ihm nach, um ihn von irgend einem Baume herab zu beobachten.

Im fünften Akte hören wir den jungen Lykonides seiner Mutter gestehen, dass er im Rausche mit Phädra gefehlt habe. Alsbald vernehmen wir auch den Schmerzensruf des kreissenden Mädchens. Er eilt hinein (*V.* 696):

ubi de capite meo sunt comitia.

Strobilus tritt auf mit dem Geldtopfe, den er nach Hause schleppt. Er schwimmt in Wonne (*V.* 697):

Pices diuitiis, qui aureos montes colunt,
Ego solus supero. — — — — —
Ego sum ille rex Philippus. O lepidum diem!
— — — — — — — — — —
— Ibo, ut hoc condam, domum.

Alsbald stürzt Euklio herein, der den Diebstahl entdeckt hat. Er ist in Verzweiflung, sein Lebensglück ist dahin. Seiner entsetzlichen Stimmung macht er in dem berühmten, so oft nachgeahmten Monologe Luft (*V.* 709 ff.):

Perii, interii, occidi! Quo curram? quo non curram? Tene, tene! —
Quem quis?
Nescio: nil uideo: caecus eo, atque equidem, quo eam, aut ubi sim, aut
qui sim,
Nequeo cum animo certum inuestigare. Opsecro uos ego, mihi auxilio,
Oro, obtestor, sitis et hominem demonstretis, qui eam apstulerit.
Quid est? quid ridetis? Noui omnis: scio fures esse hic conplures,
Qui uestitu et creta occultant sese atque sedent, quasi sint frugi.
Quid ais tu? Tibi credere certumst: nam esse bonum, e uoltu cognosco.
Hem, nemo habet horum? — Occidisti! Dic igitur, quis eam habet! Nescis?
Heu me miserum! misere perii! Male perditu', pessume ornatus eo:
Tantum gemiti et malae maestitiae hic dies mihi optulit,
Famem et pauperiem. Perditus penissume sum ego omnium
In terra. Nam quid mihi opus est uita, qui tantum auri perdidi,
Quod custodiui sedulo? Egomet me defraudaui
Animumque meum geniumque meum. Nunc meo alii laetificantur
Damno et malo. Pati nequeo.

Lykonides hört den rasenden Alten schreien und glaubt, er tobe wegen seiner Tochter. Er bittet ihn um Verzeihung (*V.* 730):

quia istuc facinus, quod tuom
Sollicat animum, id ego feci et fateor.

Wein und Liebe vermochte ihn zu der That (*V.* 742):

„quia uini uitio atque amoris feci,".

und so obwaltet längere Zeit das Missverständnis, indem Euklio

„ea, illa“ als seine „aula“, Lykonides als Phädra versteht. Endlich klärt es sich auf, da Euklio direkt seinen Geldtopf verlangt (*V.* 760):

> *Aulam* auri, inquam, te reposco, quam tu confessus 's mihi
> Te apstulisse.

Lykonides erzählt nun, dass Megadorus auf das Mädchen Verzicht leisten wolle, dass er sie, selbst am Ceresfeste berauscht, entehrt habe, jetzt aber zu seinem ehelichen Weibe machen werde, wenn Euklio sie ihm gäbe. Dieser eilt ins Haus, um sich von allem zu überzeugen.

Strobilus, noch entzückt von seinem Funde, tritt auf (*V.* 806):

> Quadrilibrem aulam auro onustam ego habeo: quis me est diuitior?

Zu ihm kömmt Lykonides, und damit endet unser Text.

Die wahrscheinlichste Lösung ist wohl, dass Euklio durch des Lykonides Vermittlung sein Gold wieder erhält und hierüber selig zu allem Andern sein „Ja!“ spricht.

Den Schluss der Supposita des Urceus bilden Nutzanwendungen über Freigebigkeit und Geiz; der alte Euklio wird mit einemmale freigebig — welch ein Unding![1]) — Zum Teile wird er es auch bei Rapp, indem er dem Brautpaar ein Fünftel seines Gutes als Mitgift schenkt (S. 908):

> „Ihr hochgeehrten Gäste, seid gegrüsst; euch naht
> Der arme Euklio, der durch seines Hausgotts Gunst
> Zu einem kleinen Reichtum kam. Staphyla mag
> Mir Zeuge sein, dass ich dem jungen Paare heut'
> Ein Fünftel meines Guts zur Mitgift zugelobt,“

was Megadorus dankend ablehnt, da er für seinen Erben sorgen werde.

Auch Binder (S. 8) meint, „der Schluss kann kein anderer gewesen sein, als dass Euklio von Lykonides durch List oder Überredung dahingebracht oder in einer ungewohnten Anwandlung von Freigebigkeit oder noch wahrscheinlicher, um die ewige Angst, seinen Geldtopf endlich doch noch zu verlieren, los zu werden, dem jungen Manne diesen als Mitgift bei der nun vollzogenen Vermählung mit seiner Tochter überlässt. Dies geht auch aus dem wahrscheinlich sehr alten Argumentum hervor, welches als Akrostichon dem Lustspiele voransteht, und dessen letzter Vers also lautet:

„Ab eo donatur *auro*, uxore et filio.“

---

[1]) Rapp. S. 912.

Das Hauptinteresse konzentriert selbstverständlich der übrigens von manchen getadelte[1]) Geizhals Euklio auf sich, der sich überall belauscht und betrogen wähnt. Jeder Blick eines andern gilt seinem verborgenen Schatze, jedes Wort hat Bezug auf sein geheim gehaltenes Gold; nur Verräter schaut er um sich. Selbst von rückwärts sieht seine Schaffnerin (*V.* 64):

„quae in occipitio quoque habet oculos, pessuma."

Sie hat das Gerede von der Aussteuer seiner Tochter unter die Leute gebracht (*V.* 266):

deblaterasti iam uicinis omnibus,
Meae me filiae daturum dotem.

Ja selbst der Haushahn ist sein Feind. Ihn haben die Köche bestochen, damit er ihnen die Stelle zeige, wo sein Schatz verborgen liegt (*V.* 464):

Credo ego edepol illi mercedem gallo pollicitos cocos,
Si id palam fecisset.

Da ihn der Schmerz um sein geraubtes Gut überwältigt, vermutet er sogar unter den Zuschauern den Dieb (*V.* 713), eine Äusserung, die ihm mit Unrecht von allzudelikaten Kritikern verdacht wurde.[2]) Alles will er durchsuchen, die zwei Hände sind ihm noch nicht genug. In seiner Überreizung und Gier verlangt er selbst (*V.* 636) die dritte.[3])

---

[1]) Vgl. z. B. Hurds Urteil bei Lessing (Hamb. Dram., 92. Stück): „Hierin haben Molière und vor ihm Plautus gefehlt; statt der Abbildung eines geizigen Mannes haben sie uns eine grillenhafte Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der Natur hat. Ich nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die Schilderung einer einfachen unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben erteilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen u. s. w."

[2]) W. Wagner, l. c. zu Vers 709.

[3]) Zu dem „ostende etiam tertiam", das mehrere Nachahmer (darunter auch Hooft) haben, macht der englische Übersetzer der Aulularia, Thornton, eine interessante Bemerkung, in welcher dieselbe Stelle auch bei dem gelehrten Verfasser des Albumazar (s. S. 191) nachgewiesen wird (s. bei W. Wagner, l. c. S. 144): This has been censured as being to extravagant and entirely out of nature; but considering the very ridiculous humour of the Miser as drawn by our Author, it will not perhaps appear out of character. Euclio talks in the same strain of the cooks being all of Geryon's race and having six hands a piece. Molière, however, who has imitated this scene, has not

Nach Staphylas Worten (*V.* 67) war er früher nicht so; es muss ihm erst ein Unheil begegnet sein. Überall giebt er sich für einen armen Mann aus (*V.* 185): „Pol ego haud perbene a pecunia;“ er brüstet sich, wie Megadorus sagt, seiner Armut (*V.* 205):

Neque illo quisquam est alter hodie ex paupertate parcior.

V. 226 nennt er sich „pauperum pauperrumum“; so *V.* 538; und auch Strobilus heisst *V.* 598 Phädra „filiam huius Euclionis pauperis“.

Damit rechtfertigt er der Welt gegenüber seinen schändlichen Geiz, der sich in schmutzigster Weise äussert. Niemand darf sein Haus betreten; weder Feuer noch Wasser, noch Axt (*V.* 91 ff.) hat er für einen Nachbarn. Den Rauch lässt er nicht zum Dach hinaus, ja wenn er nachts zu Bette geht, schnürt er sich einen Blasbalg vor den Mund, damit keine Luft unnütz zu grunde geht (*V.* 292):

Quin diuum atque hominum clamat continuo fidem,
Suam rem periisse, seque eradicarier,
De suo tigillo fumus si qua exit foras.
Quin, quom it dormitum, follem [sibi] opstringit ob gulam.[1])

Wenn er sich die Hände wäscht, reut ihn das Wasser (*V.* 301):

Aquam hercle plorat, quom lauat, profundere.

---

ventured this seemingly absurd joke, as undoubtedly he thought it would appear too outré to a modern audience; and our own countrymen Shadwell and Fielding have copied his example, probably for the same reason. But there is a discret imitation of this whole passage in the old play of Albumazar (Act III, scene 8), where Trincalo (who is made to fancy himself Antonio), questions Ronca about his purse, which the latter has stolen from him:

Trinc. O my purse!
Dear master Ronca.
Ronc. What 's your pleasure, Sir?
Trinc. Show me your hand.
Ronc. Here 't is!
Trinc. But where 's the other?
Ronc. Why, here.
Trinc. But I mean, where 's your other hand?
Ronc. Think you me the giant with an hundred hands?
Trinc. Give me your right!
Ronc. My right?
Trinc. Your left.
Ronc. My left?
Trinc. Now both!
Ronc. There 's both, my dear Antonio!

[1]) Die erstaunte Frage des Congrio „Cur“? wird (*V.* 296) beantwortet: „Ne quid animae forte amittat dormiens.“

Die Nägelabfälle, die ihm der Barbier zuschnitt, sammelte er jüngst (*V.* 305):

> Quin ipsi pridem tonsor unguis demserat:
> Collegit omnia, apstulit, praesegmina,

und noch viele andere Streiche erzählt Strobilus den Köchen.

Der wackere Sklave Strobilus ist oben schon aus *V.* 582 charakterisiert worden; ebenso hat sich Megadorus als ein guter Alter durch seine Anschauungen über Arm und Reich gezeigt, dem an Eunomia eine gute Schwester[1]) und dem Lykonides, der sich rühmen kann, seine Mutter nie belogen zu haben,[2]) eine brave Mutter[3]) zur Seite steht.

Neben der Aulularia stand, besonders im Mittelalter, den Nachahmern eine andere, ungleich wertlosere Quelle zur Verfügung in dem Lustspiele Querolus („Der Unzufriedene"), welches man allenthalben als plautinisch ansah.[4]) Thatsächlich ist das Stück, dessen Verfasser[5]) und Entstehungszeit[6]) unbekannt sind, auf der Aulularia des Plautus aufgebaut und oft auch so benannt worden.[7]) Es ist

---

[1]) *V.* 127. Verum hoc, frater, unum tamen cogitato,
Tibi proximam me, mihique esse item te.

[2]) *V.* 685. Egone ut te aduorsum mentiar, mater mea?

[3]) *V.* 681. Scis tute facta velle me, quae tu velis.

[4]) Teuffel, G. d. r. L. S. 148. 1036. — Haupt, Opusc. III, 587. — Du Méril, Origines latines du théâtre moderne, pag. 14. 15. — J. J. Ampère, Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle. I. Bd. S. 260. — Maurice Meyer, Études sur la comédie latine. S. 108—114. — Klinckhamer, pag. XXIII. — Jubinal, Mystères inédits. 1837. — L. Quicherat, Mélanges en philologie. Paris 1879, pag. 158. — W. Wagner im Litt. Centr.-Bl. v. 1875. S. 752. — Klein. III, 638. — Histoire littér. XV, 428—434. — Weitere bibliographische Angaben s. bei Havet S. 22—32.

[5]) Barthius (Advers.) u. a. glauben, der Querolus stamme von Gildas (geb. 520 in Somerset); dagegen s. b. Klinckhamer XXV. — Andere nennen fälschlich den Axius Paulus. Vgl. R. Dezeimeris, Sur l'auteur de Querolus. Bord. 1876. — R. Dezeimeris, Études sur le Querolus. Bord. 1881.

[6]) Über die Entstehungszeit des Querolus s. bei Havet S. 2—11. — Klinckhamer. XXVII. — Orelli, Epist. ad Madvigium, in Edit. Cic. Rhetor. Tur. 1830. S. 68. — Lessing (Beiträge S. 51. 52). — Du Méril, Origines. S. 13 ff.

[7]) Die Überschrift in den Msk. ist: Plauti aulularia. — Praef. 5, 22. Querolus an Aulularia haec fabula dicatur, vestrum (spectatores) iudicium erit. — M. Haupt, Opusc. (Lpz. 1876. III. S. 587. 588.) „In Monumentorum Boicorum voluminis XXVIII, parte II, edita est Burchardi Episcopi Pataviensis et Madalwini chorepiscopi complacitatio facta anno MCCCCIV; inter libros, quos Madalwinus in manum Burchardi tradidit, pag. 202 Plauti Aulularia commemoratur. Puto non fuisse Plauti fabulam, sed Querolum, qui illo nomine in codicibus dicitur veluti in Vaticano, de quo Adolphus Michaelis in Mela Partheii pag. X exposuit."

eine ziemlich wertlose und unbedeutende[1]) Produktion, in welcher die christliche Anschauung unverkennbar ist.[2]) Der Querolus, eine Art von Misanthrop,[3]) war im Mittelalter viel gelesen und verbreitet.[4]) Der Text ist in der Handschrift in Prosa; Klinckhamer hat die Herstellung von Versen übernommen; ebenso, aber in der Form anders, L. Havet mit einer unter dem Texte stehenden französischen Übertragung.[5])

Der Querolus ist fünfmal herausgegeben worden; die erste Ausgabe von Pierre Daniel erschien zu Paris 1564 in 8°. Querolus, nunc primum a P. Daniele luce donata; Daniels Ausgabe findet sich abgedruckt im Plautus des J. Cominus, Padua 1764. P. Daniel wollte nochmal eine kritische Ausgabe des Querolus veranstalten, starb aber darüber im Jahre 1603. — Die nächste Ausgabe besorgten Rittershuis und Gruter, bei H. Commelinus (Heidelberg) 1595; dann Pareus 1610, 1616, 1619, 1641. Der Text des Pareus ist abgedruckt in der Collectio Pisaurensis von 1766, tom. IV., S. 201. — Eine beabsichtigte Ausgabe des Johann Christian Wernsdorf (gest. 1793) blieb Manuskript; ebenso die Notizen des holländischen Gelehrten Herman Cannegieter (gest. 1804). Im Jahre 1829 erschien Querolus sive Aulularia incerti auctoris comoedia togata. Recensuit et illustravit S. C. Klinckhamer. Amstelod. (Gartman). Klinckhamers Prosatext findet

---

[1]) Bernhardy (Grundriss), S. 458, nennt den Querolus „ein geistloses Lustspiel ... gezogen aus der vielleicht schon vor dem vierten Jahrhundert aufgelösten Aulularia". — Binder (S. 9) heisst ihn „ein geistloses Machwerk". Lobender spricht sich Ch. Magnin über den Querolus in der Revue des deux mondes 1835, II, S. 656, aus.

[2]) Adolphus William Ward, A history of English dramatic litterature to the death of Queen Anne. London 1875. (Macmillan & Co.) S. 2. „The Querolus, variously dated as composed in the fourth or the seventh century, distinctly announces itself as an imitation of the Aulularia of Plautus. It is a comedy with a sufficiently ingenious plot, conveying the familiar moral of the ‚biter bit'; but the influence of the Christian doctrine of charity is perceptible in the management of its close."

[3]) Gervinus. I, 563.

[4]) Havet. S. 31. Le Querolus a été très-lu au moyen-âge, comme le prouvent les nombreux extraits qu'en présentent divers manuscrits. Chez les modernes il est resté singulièrement ignoré. Dans tout le Molière il n'y a pas un trait qui dérive de Querolus. — Die wichtigsten Handschriften sind Leid. und Par. S. X. Über eine in Wolfenbüttel von den Franzosen entwendete s. Haupt, Opusc. III, 588: „Erat olim in bibliotheca Guelferbytana liber Gudianus 319, qui Querolum ex codice antiquo Remensi a Samuele Sciassio excriptum continebat. Eum librum Galli rapuerunt annoque MDCCCXV reddere iussi non reddiderunt, supposito fraudulenter exemplari impresso Commeliniano."

[5]) Vgl. zur Metrik des Querolus bei Teuffel. S. 1036.

sich im Plautus von Lemaire (1832), Bd. III, 543 und ist ins Italienische übersetzt worden. „Querulo ossia Aulularia di autore incerto, commedia togata, tradotta per la prima volta. Venezia 1851 in 8°." Aus 1875 (Lpz.) stammt die Ausgabe von R. Peiper und von 1880 die letzte von L. Havet. (Le Querolus. Comédie latine anonyme. Texte en vers restitué d'après un principe nouveau et traduit pour la première fois en français. Précédé d'un examen littéraire de la pièce par L. Havet. Paris [Vieweg] 1880, 363 S. als der 41. Band der Bibliothèque de l'École des Hautes Études.

Der Inhalt des Querolus ist (nach Klinckhamer) folgender:

I. Akt. (1.) Der Lar familiaris tritt auf: „Queroli nunc sortem administro, huius non grati, non mali." Aus seiner Rede erfahren wir: Pater huius Queroli Euclio fuit, avarus et cautus senex. Hic enorme pondus auri olim in ornam condidit. Sic quasi paterna venerans aurum celabat palam. Peregre vadens ornam domi sepeliit ac reliquit ante aras meas. Tumulum suis, mihi thesaurum commendavit. Abiit neque rediit senex. Peregre moriens uni tantummodo rem indicavit, fraudulento et perfido. Cui tamen, sive oblitus, sive supervacuum putans, de busto et titulo nihil exponit. Querolo iuxta fatum hoc cecidit. Nunc ergo thesaurus habetur omnibus ignotus et notus tamen. Erat sane facile nobis aurum domino ostendere aut responso aut somnio. Sed ut agnoscant homines nemini auferri posse, quod dederit deus, aurum, quod fidei malae creditum est, furto conservabitur. Fur ergo iam nunc aderit, per quem nobis salva res erit. Iste ornam cum reppererit, bustum putabit; sic ille prospexit senex. Praedam qui abstulerit, reportabit totumque reddet, parte contentus fuit. Itaque bene perfidus alteri fraudem infert, damnum sibi. Tamen ne frustra memet videritis, exponere quaedam volo. Querolus iste noster, sicut nostis, omnibus est molestus, ipsi, si fas est, deo: homo ridicule iracundus, itaque ridendus magis. Disserere cum isthoc volupe est, et confutare vanam hominum scientiam u. s. w.

Nach dieser Einleitung tritt (2.) Querolus jammernd auf: „O fortuna! o fors fortuna! o fatum sceleratum atque impium!" Der Lar, durch seinen tridens geschützt, begrüsst ihn: „Ego sum Lar familiaris, fatum quod vos dicitis." — „Te ego iamdudum quaero," versetzt Querolus. Nach einigem Hin- und Herreden lässt sich der Lar endlich vernehmen: „Permovet nosmet, Querole, tua quamvis inanis quaerimonia. Idcirco itaque veni, ut ratio tibi ex integro redderetur, quod nemini antehac contigit." Querolus soll denn die Gründe seiner ewigen Unzufriedenheit auseinandersetzen, und, obwohl er damit nicht ans Ende zu kommen glaubt, stellt er doch die erste Frage: „Quare iniustis bene est

et iustis male?" — Die alte Geschichte! „Nun," meint der Lar, „ehe ich mich auf eine Antwort einlasse, sprich, in wessen Namen redest du? für dich oder für die Welt?" „Et populo et mihi." Der Lar nimmt nun Querolus scharf ins Examen und endet: „Immo, nihil est actum, Querole, nisi sequantur haec duo: primum contra meritum tuum miserum non esse ut comprobem, secundo etiam felicem tete esse iam nunc ipse intellegas". Du bist durch eigene Schuld unglücklich. Querolus erwidert allerlei; das Gespräch wird unendlich langatmig. Überraschend ist nur, wie von dieser ganzen, den Kirchenvätern entnommenen Exposition Havet (p. 2) sagen kann: „Sans doute, il ne contient aucune trace de doctrine chrétienne, quoiqu' on en ait pu dire." (3.) Ein Monolog des Querolus beendigt den ersten Akt.

II. Akt. (1.) Der „parasitus et magus" Mandrogerus tritt auf. Viele rühmen sich, wilde Tiere zu jagen. „Quanto mihi maius est ingenium et lucrum, qui homines venor publice? Divites et potentes et litteratos maxime. Mandrogerus ego sum, parasitorum omnium longe praestantissimus." Der sycophanta erzählt, es habe ihm geträumt, in ihre Hände sei ein ansehnlicher Schatz gelangt; Sardanapalus aber: „insomnis fundus vidi". Aber auch Mandrogerus weiss von einem „somnium prorsus manifestissimum" zu berichten. Jemand sagte ihm „nec cuiquam alteri concessum esse aurum illud invenire nisi mihi"; freilich fügt er hinzu „hoc tantummodo mihi profecturum, quod consumpsisset gula". „Doch, da stehen wir ja vor des Querolus Haus!" Querolus tritt aus demselben (3.) und lauscht, wie Sardanapalus und der sycophanta über einen mächtigen Zauberer sich besprechen, dessen Weisheit alles übertrifft. „Ubi te aspexerit primum, tuo te vocat nomine, dein parentes, servos, atque omnem familiam exponit u. s. w. Das reizt Querolus; er gesellt sich zu den Sprechenden: „Salvete amici! Ihr unterhieltet euch da von einem Zauberer?" „„Ja."" „Verlasst mich doch nicht so schnell. Wie heisst er denn?" „„Mandragerontus."" Die Idee des Querolus steht fest: „Adgrediamur hominem, atque a publico sevocemus, ut secreto disserat."

(3.) Mandragerontus erscheint auf der Bühne. Er wird vom sycophanta um allerlei befragt und erteilt über die Anwesenden die gewünschten Personalberichte zum grossen Staunen des Querolus, den er zuletzt entspricht „Querole, mala fortuna te premit", worauf dieser „agnosco" erwidert. Der Zauberer nennt ihm nun die Namen seiner Sklaven und schildert ihm sein ganzes Haus, was Querolus veranlasst, die Fremden, da sie es wünschen, in seine Wohnung einzulassen. (4.) Pantomalus, der Sklave des Querolus, bleibt allein zurück und schildert in einer hübschen, freilich viel zu gedehnten Rede das Sklavenleben, von

dem Obersatze ausgehend: „omneis quidem dominos malos esse constat et manifestissimum est.“ Diese Szene hat Havet (gegen Klinckhamer und Peiper) zum ersten Auftritte des dritten Aktes gemacht.

III. Akt. (1.) Mandrogerus und Querolus tragen einen Koffer aus dem Hause; damit hat Querolus „sein Unglück selbst aus dem Hause getragen. Das ganze Haus ist jetzt davon frei.“ Aber „mala haec fortuna, quam abstulimus, redire temptabit domum“, deshalb hat Querolus drei Tage und drei Nächte eingeschlossen in seiner Behausung zu verweilen. Querolus ist mit allem zufrieden; er schliesst die Thore fest ab. Seras et catenas adhibe! ruft ihm Mandrogerus nach. „Tanquam pro memet fecero“, versichert ihm Querolus. (2.) Mandrogerus ist mit dem Erfolge sehr zufrieden. „Inventus, spoliatus, clausus est homo!“ jubelt er. „Wo soll nun aber die Urne geplündert werden?“ frägt er seine Genossen. „Sed ubinam ornam respicimus?“ Doch genug! wir haben sie. Sie ziehen sich mit ihr zurück, um den Schatz herauszuholen.

IV. Akt. (1.) Der Nachbar des Querolus, Arbiter, frägt, was der alte Brummer Querolus mache, worauf ihm Pantolabus sagt, es gehe etwas besser mit ihm. (2.) Unterdessen haben die Strolche die Urne weggeschafft und erbrochen. Sie enthielt aber laut Aufschrift nur Asche. „Plus est quam hominem perdidisse, damnum vere plangitur . . . Aurum in cinerem versum est.“ So hat mich also, klagt Mandrogerus, der alte Euklio betrogen. Die Aufschrift lautet nur: Trierinus Tricipitini filius conditus et sepultus hic iacet. Ärgerlich veranlasst Mandrogerus seine Kameraden, die Aschenurne durch das Fenster hineinzuwerfen, was diese auch sogleich vollziehen.

V. Akt. (1.) Der Lar familiaris berichtet von den Vorgängen. „Tandem urna peperit auri gravida pondera, vilisque mater grande puerperium dedit, indigna quae frangeretur.“ Aber Mandrogerus soll für seinen Betrug gestraft werden. „Sed Mandragerontem illiam furem ac perfidum nunc illaqueari volo; qui, ubi primum hoc audierit, remque omnem agnoverit, continuo rediturus est, ut thesaurum dividat. Codicillos enim proferre audebit, quibus ita coheres scriptus est, si aulam Querolo sine fraude ostenderet.“ (2.) Querolus erzählt hocherfreut seinen Nachbarn die ganze Geschichte. Da sieht er Mandrogerus kommen: „Fraudulento isti magnam iniciamus calumniam; thesaurum mostrum ab hoc ereptum poscamus modo, atque adstruamus ab ipso nobis alienum mortuum esse coniectum domi.“ (3.) Mandrogerus tritt auf, als ob nichts vorgefallen wäre: Ave, mi Querole! Sofort fährt ihn Querolus hart an: Etiam salutas, furcifer, quasi hodie me non videris. Mandrogerus aber stellt

sich auf den Rechtsboden und verlangt von Querolus Anteil am Schatze: „coheres ego sum, non frater tibi.“ Er produziert nun wirklich einen Brief des verstorbenen Euklio an seinen Sohn Querolus, dessen Hauptinhalt lautet: „huic tu medium thesauri dabis, si fides ipsius atque opera expostulat.“ Querolus fasst die Sache anders an. „Age,“ sagt er, „amice, quoniam institutus es heres, da, quod possit dividi.“ „„Ich habe ja den Schatz entdeckt und ausgehändigt.““ Darüber entspinnt sich ein Wortwechsel, bei welchem Mandrogerus besonders seine Redlichkeit betont. „Du hattest also mein Geld?“ — „„Ja.““ — „So gieb es mir!“ — „„Es ist ja bereits geschehen, als es zum Fenster hineingeworfen wurde.““ „Der Schatz ist nicht da; also her damit!“ Da fängt Mandrogerus pathetisch an: „O tempora, o mores! o pater Euclio! Hanccine mihi tu domi fidem praedicabas!“ „Ei!“ ruft Querolus, „sieh, Arbiter, dieser Mensch ist noch bei weitem schlechter, als ich annahm. Er hat am Ende gar die Urne durch das Fenster geworfen. Kennst du die Scherben?“ „„Gewiss.““ Pantomalus bringt einige, welche Mandrogerus anerkennt. „So hast du also auch die Toten geschändet! Thesaurum abstulisti, violasti sepulcrum, perdite; domum meam non solum compilasti, verum etiam polluisti, sacrilege!“ Verzweifelnd will sich Mandrogerus davon machen, aber Querolus hält ihn fest; er gehört vor den Prätor, sodass er nur mehr fussfällig bitten kann: Nil nisi veniam expostulo. Hinsichtlich der Beleidigung der Asche des Toten will Querolus auf Arbiters Fürbitte nachsehen; wo aber liegt der Schatz? Nach langer Folter erst tröstet Querolus den Mandrogerus: „Nil praeter sacrilegium perpetrasti; aurum autem ibi non fuit.“ Auf des Mandrogerus Frage, warum die Urne trotzdem so schwer wog, erwidert Querolus die witzigen Worte: „Nescis, magus, nihil gravius esse fortuna mala?“ Alles war nur ein Scherz des alten Euklio; „multa haec laeta habuit senex.“

(4.) Noch treten die Genossen des Mandrogerus auf: Et nosmet scimus, Querole, sagt der sycophanta, quoniam tres edaces domus una non capit. Verum quaesumus, viatici nobis aliquid ut adspergas, quoniam spem omnem amisimus.

Eine Lücke im Texte beraubt uns des übrigens leicht denkbaren Schlusses.

Vitalis Blesensis (S. 124) hat wie den Amphitruo, so auch den Querolus — oder wie er ihn nannte, Aulularia — in elegischem Versmasse bearbeitet.[1]) Seine Aulularia umfasst

[1]) Der Querolus des Vitalis Blesensis ist zuerst herausgegeben worden als Anhang zum Lustspiele Querolus in der Ausgabe von K. Rittershuis (Commelinus). Heidelberg 1595. Weiteres s. S. 125.

mit dem „argumentum“ von zehn Versen und dem Prologus von achtzehn Versen im ganzen siebenhundertneunzig in vier Bücher abgeteilte Verse. Das Argumentum besagt:

„Committens oleae fragili Queruli pater aurum,
fecerat in titulo funeris esse fidem.
It peregre. Servo moriens secreta recludit;
in Querulum rediens cogitat ille dolum.
Fit magus utque domum Queruli expiet hanc subit. Olla
tollitur; in titulo fallitur: ossa putat.
Redditur; iniicitur laribus; confringitur: aurum
fundit. Adest Querulus; fusa talenta legit.
Mentitur servus, quod reddidit ultro, fidemque
invenit in fraude. Creditur. Acta placent.

Über sein Verhältnis zu Plautus sagt der Prologus unter anderem:

— — *Plautum* sequor et tamen ipsa
materiae series exigit alta sibi.
Haec mea vel Plauti comoedia nomen ab olla
traxit; sed Plauti quae fuit illa mea est.
Curtavi Plautum: Plautum haec iactata[1]) beavit;
ut placeat Plautus, scripta Vitalis emunt.
Amphitryon nuper, nunc Aulularia tandem
senserunt senio pressa Vitalis opem,

im guten Glauben an die Abstammung des Querolus von Plautus.

Liber I. In langen Versen beklagt sich Querulus über sein Schicksal; alle Leiden der Welt treffen ihn (*V.* 43):

Natus ego ut quererer, semper Querulusque vocatus,
ut vivam querulus et mea fata queror.

Der Vater des Querulus, der alte Geizhals Euklio,

[1]) Wohl iactura. — Vgl. auch Histoire littéraire de la France. XXII. S. 40. „Plusieurs éditions ont multiplié le texte de l'ancien Querolus en prose, écrit dans les Gaules, dit-on vers le quatrième siècle, et dont Vital de Blois à la fin du douzième reproduisit la fable avec une extrême liberté. Lorsqu'il mettait en vers élégiaques ou la pièce même qui nous reste ou peut-être quelque autre plus moderne encore, comme l'a supposé dom Liron (Bibliothèque chartraine ou Traité des auteurs et hommes illustres du diocèse de Chartres par dom Jean Liron. Paris 1718) il paraît qu'il croyait faire une imitation de l'Aululaire de Plaute comme il en avait naguère imité l'Amphitryon ... Ce Querolus de Vital de Blois, qui n'est point l'Aululaire quoiqu'on lui en donne aussi le titre, mais qui en est du moins, comme l'ancien drame, une espèce de continuation, a été pour nos prédécesseurs l'objet d'une complète analyse d'après l'édition donnée à Heidelberg par Commelin, en 1595, et qui a été reproduite par M. Osann en 1836.“ — In der Bibliothek zu Douai (vgl. Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Douai 1848, S. 137) ist Hdsch. n. 461 Vitalis Gallici Blesensis Aulularia.

kommt in der Fremde zum Sterben. Er ruft seinen Sklaven Sardana, dem er nicht Herr, sondern Vater war (*V.* 192), und gesteht ihm, dass an der Stelle des Hauses, wo der Lar steht, (*V.* 200):

„olla fidelis habet mille talenta mihi,"

zehn derselben sollen Eigentum des Sklaven werden (*V.* 238):

„Mille talenta feret; tu tibi sume decem."

Da der Greis begraben ist, fasst Sardana treulose Pläne. Er gedenkt, den ganzen Schatz für sich zu behalten, und malt sich die Zukunft schön aus (*V.* 278,:

Non ultra dicar Sardana, Paulus ero.

Liber II. Sieben Tage nach dem Tode des Alten kömmt der Sklave Sardana in der Heimat an (*V.* 299):

„Romani genus et linguam praeponit Achivae."

Dort gewinnt er Gnatho und Clinia für sich (*V.* 304):

„per quos dispensat, quem parat ille dolum."

Sie sollen ihm zur Hebung des Schatzes behilflich sein und ihn bei Querulus als Zauberer einführen (*V.* 326):

magica qui sit in arte potens;
qui piet aduersam sortem quique imperet astris,
carmina qui superis imperiosa facit.

Wie durch Zufall wollen sie ihrer Verabredung gemäss sich vor dem Hause des Querulus treffen und (V. 337):

advenisse magum dicatur, ut audiat ille
arte tamen, ne res arte putetur agi.

Gehörig über alles unterrichtet (*V.* 379):

hic est modus ille,
haec via, qua Querulus decipiendus erit,

machen sie sich an das Unternehmen.

Liber III. „Dicta placent" (*V.* 381). Gnatho begiebt sich vor das Haus des Querulus und lobt vor allem die Stadt Rom. Wacker sekundiert ihm der dazu gekommene Clinia (*V.* 421):

Dic, ait, o Gnatho, quis sit, quem laudibus effers,
et cur Romanum nomen ad astra feras.

Gnatho thut sehr geheimnisvoll; instat ei Clinia (*V.* 431), und dies Spiel setzen sie eifriger fort, da sie wahrnehmen, dass Querulus sie, wie sie es erwarteten, belausche (*V.* 469):

et postibus applicat aurem,
Totus in auditu, ne sibi verba labent.

Gnatho erzählt nun von den Wunderthaten des Paulus, worauf ihnen Querulus erstaunt nacheilt (*V.* 535):

et dextra Gnathone manu Cliniaque sinistra
arreptis orat multiplicatque preces.
Me quoque participem non invideatis, amici,
cui mea calliditas omnia scire dedit.

Liber IV. Man geht zu Sardanas Aufenthalt mit Querulus. Sardana spricht ihn, mit seinen Verhältnissen wohl vertraut, an und macht ihm die überraschendsten Mitteilungen (*V.* 600):

Divino Querulus stupet et putat ore loquutum
et, tibi sum melius quam mihi notus, ait.
Sed rogo te, Paule, Romanae gloria gentis
arte tua Querulus desinat esse miser.

Endlich lässt sich Sardana erbitten (*V.* 604):

„vincitis, inquit eis,"

und beginnt seine Zauberkünste (*V.* 635):

Sors inimica, fuge!

Die „arca" wird ausgegraben; leer kann sie nicht sein; denn (*V.* 649):

Nil vacuum est; levitate sua circumfluus aër
non patitur vacuum vel semel esse locum

u. s. w. Fenster und Thüren werden verschlossen und Querulus fortgeschickt. Sardana und seine Gefährten wollen den Topf wegschleppen, da entdecken sie mit Entsetzen die Aufschrift desselben: „ossa". Er enthält also nichts als Gebeine (*V.* 687):

Ossa Tipericii Tiperi patris haec tenet olla,
condita cum nituit Caesare Roma suo.

Sardana ist ausser sich (*V.* 701):

Vae mihi, qui spatia terrarum immensa cucurri,
ut labor iste daret ossa legenda mihi.

Da klirrt Metall. Wirklich rollen tausend Talente hervor.

Decepta est fraus mea fraude mea!

ruft (*V.* 746) Sardana, ärgerlich, dass er sich durch den Titel täuschen liess. Querulus kehrt zurück, als wisse er nichts (*V.* 763):

Se facit ignarum Querulus, quasi nesciat aurum,

und alles löst sich zur Befriedigung (*V.* 789):

Vera putat Querulus; in partem Sardana venit.
Fert lucra ficta fides. Lis cadit. Acta placent.

Der Verse mit scholastischer Tendenz sind, wie im Amphitruo, auch hier zahlreiche, und in geschwätziger Breite werden philosophische Punkte erörtert. Auch an Wortspielen ist die Ekloge reich.

Aus diesen beiden Quellen haben Jahrhunderte lang bedeutende Schriftsteller den Stoff zu ihren „Geizigen" geholt.[1]) Die feinere Komödie hielt sich an Plautus; andere (besonders Italiener) griffen gerne zum Teile nach dem Querolus.

Als Hauptgrundlage seiner Komödie la Sporta[2]) (1543) hat Gio. Battista Gelli (S. 56) die Aululária des Plautus genommen.[3])

Allerdings ist auch Terenz benutzt worden;[4]) doch

---

[1]) G. Claus, De Aululária Plauti fabula iisque scriptoribus, qui eam imitati sunt. Stettin 1862. 73 S. — Klapp, L'avare ancien et moderne tel qu'il a été peint dans la littérature. Parchim, Gymn. Prog. 1877. 19 S.

[2]) Ausg. La Sporta, commedia di Giovanbattista Gelli, Accademico fiorentino. In Firenze 1543 in 8°, ohne Drucker; sehr selten; ebenda 1548 in 8°, ohne Drucker (sie stammt von Torrentino); ebenda 1587 (presso Giorgio Marescotti); ebenda 1550 in 8° (appresso Bernardo Giunta, 41 fol.) selten; ebenda 1556. 1566. 1593. 1596. 1602 (di Crusca, ma posta in dubbio da molti). Venezia 1552 (Gio. Griffio) in 12°; ebenda 1553 (Bartol. Cesano) in 8°; Trevigi 1601 (Fabr. Zanetti) in 8° (edizione castrata come alcune altre moderne; non già quella del 1566 di Firenze che è intera benchè si asserisca altrimenti). Firenze 1602 (appresso i Giunti) in 12° (però è di Napoli). Senza luogo, stampatore ed anno in 12° con altre di varj antichi: il luogo è Napoli e l' anno 1731. — Milano 1807 (società tipografica). S. 1—103 (vgl. hier pag. XVIII).

[3]) Ussing. II, 272. Ex Aululária Johannes Baptista Gelli in fabulam, quae la Sporta dicitur, Fiorentiae anno 1543 actam non pauca transtulit. — Wie einige diese Komödie dem Machiavelli zuschreiben wollten, siehe bei Allacci, S. 301. 302.

[4]) Ausg. von 1807: S. VIII. La Sporta è giudiziosamente imitata in parte da Plauto e da Terenzio. — Quadrio, Storia e Rag. d' ogni poesia III, part. II, sagt: „Dalla Sporta del Gelli egualmente che dall' Aululária di Plauto trasse pure il Molière il suo Avaro."

weist der Dichter selbst auf Plautus hin, Ausg. von 1807 (S. 4): „Plauto, il quale io ho il più ch' io posso imitato," und verteidigt sich (S. 8) gegen jene: „che dicessero che egli ha tolto da Plauto e Terenzio la maggior parte delle cose che ci sono," mit dem allen Plautusnachahmern üblichen Hinweise, dass Plautus und Terenz dasselbe mit Menander, Cäcilius u. a. thaten.

Über den Inhalt der Sporta heisst es (S. 9): Il nome della Commedia è la Sporta ed è così detta da una sporta di danari che un certo Ghirigoro de' Macci trovò già nel disfare un suo casolaroccio, e temendo, come fanno il più de' vecchi che chiunche ei vedeva non gliela togliesse, in varj luogi la nasconde. La quale alfin trovata da Franzino servitore d' Alamanno Cavicciuli, che aveva ingravidato al detto vecchio una figliuola, e datale la fede di torla per moglie, serve per dota di quella, e scopresi il parentado con soddisfazione di ciascuna delle parti.

Die Durchführung ist die nachfolgende:

I. Akt. (1.) Der alte Ghirigoro de' Macci treibt seine Magd, Brigida, aus dem Hause. Sie sieht und hört zu viel. Fuora, fuora, Brigida, dich' io . . . Deh pon mente come la spiritata guarda altrui a traverso, e come ella strabuzza quegli occhi di struzzolo che credi tu vedere? Voll Verdacht geht er ins Haus, worauf wir von Brigida hören, seit etwa einem Monate sei der Alte ganz toll geworden. Wäre er nicht ganz ausser sich, so hätte er längst sehen müssen, come la sua figliuola è grossa, e non passerà forse domani che ella partorirà, che di già ell' ha cominciato a nicchiare (S. 13). Zudem lässt sie der Alte fast verhungern, und wenn die Nachbarin Mona und ihr Geliebter Alamanno sie nicht heimlich unterhalten würden, so wäre sie längst Hungers gestorben. (2.) Ghirigoro hat sich wieder beruhigt. Oh io son tutto scarico ch' io ho trovato la Sporta, dove io nascosi. Brigida tornati a tua posta in casa, e serra l' uscio, e abbia cura che e' non ci sia tolto nulla, spricht er mit dem plautinischen Euklio (*V.* 79 und im folgenden). Nochmal erhält Brigida den Auftrag, alles gut zu versperren, nachdem ihre Bitte um etwas Kost für die kranke Tochter mit dem Hinweise auf die wohlthätigen Folgen des Fastens abgewiesen wurde. Erst da Brigida sich entfernt hat, vernehmen wir, mit welch ängstlicher Sorgfalt Ghirigoro seine „sporta" hütet. (3.) Die Gevatterin Mona Laldomine, die gerne zu gunsten Alamannos sprechen möchte, liegt Ghirigoro an, seine Tochter zu verheiraten. Er aber giebt ihr die entschiedene Antwort: „io vi dico per ultimo, che se voi trovate uno, che voglia moglie e non dota, io gliela darò." Nach seinem Abgange erfahren wir von Mona Laldomine, dass Alamanno nichts sehnlicher wünsche, als Ghirigoros

Tochter zu heiraten; aber er fürchte seine Mutter Lisbetta, deren Geiz niemals zugeben würde, dass er ein Mädchen ohne Mitgift heimführe.

II. Akt. (1.) Wir lernen Mona Lisbetta so kennen, wie sie Mona Laldomine in der letzten Szene des vorigen Aufzugs geschildert hat. Ihr Sohn verwendet zu viel auf die Kleider,[1]) auch hätte er nicht studieren sollen; denn „la maggior parte di questi che v' attendono son poveri" (S. 24). Nach alledem hat Alamanno wenig Aussicht auf Erfolg. (2.) So bespricht er sich mit seinem Diener Franzino, und diesem kömmt, um nur etwas Geld zu machen, eine eigentümliche Idee. Frau Lisbetta hat „calze rosate" und „quella spada fornita d' argento" in Verwahr. Alamanno soll nun seine Tante, die Nonne suor Domitilla bitten, sie möge sich durch ihren Fattore diese Requisiten zu einer theatralischen Aufführung im Kloster ausbitten. Die Sachen wollten sie dann versetzen, um zu Geld zu kommen. Alamanno ist völlig damit einverstanden.

(3.) Unterdessen ist Lapo Cavicciuli, Alamannos Onkel, durch sein vereinsamtes Leben auf die Idee geraten, noch in seinen alten Tagen zu freien. Er trifft seine Schwester Ginevra und Mona Lisbetta, die eben von der Kirche kommen. (4.) Lisbetta klagt über ihren Sohn und giebt nicht die geringste Schuld seines Betragens Lapo, der sein Vormund war. (5.) Da dieser mit seiner Schwester allein ist, lenkt er das Gespräch auf seine Heiratsgedanken. Da er reich ist und keiner Aussteuer bedarf, so dürfe seine Braut ja auch ein armes Mädchen sein, und die beste in Florenz, meint Ginevra, wäre Ghirigoros Tochter. Wenn er sich erböte „di torla senza dote" (S. 67), so gäbe sie der Alte mit Freuden her. Lapo macht sich nun auf, um das Mädchen zu freien. (6.) Mona Laldomine berichtet Alamanno noch von Fiamettas Zustand. „Questa cosa non si può più tener segreta." Es muss sich entscheiden.

III. Akt. (1.) Ghirigoro argwöhnt, dass Brigida und andere Leute um seine „Sporta" wissen „tale mi ha riso in bocca e inchinatomi che un mese fa faceva vista di non mi vedere," ganz wie Euklio (*V.* 113):

> Nam nunc quom celo sedulo omnis, ne sciant,
> Omnes uidentur scire, et me benignius
> Omnes salutant, quam salutabant prius

u. s. w. Noch mehr steigert sich sein Verdacht, als Lapo seine

---

[1]) In Molières Avare (I, 5) ist dies ein Vorwurf, den Harpagon seinem Sohn Cléante macht: Je voudrais bien savoir à quoi servent tous ces rubans u. s. w.

Werbung um Fiametta vorbringt, die er nicht begreifen kann. „Io non vorrei," sagt er, „che tu credessi che io avessi trovato qualche tesoro," worauf ihm Lapo entgegnet: „Io non penso che tu abbi trovato tesoro, io . . . e quando tu l' avessi trovato, credo che tu lo renderesti" (S. 45).[1] Nochmal schärft ihm Ghirigoro ein: Senza dote, intendi bene! Lapo ist es zufrieden.

(2.) Ghirigoro teilt Brigida mit, dass er eben die Verheiratung seiner Tochter abgemacht habe. Diese findet zwar, dass ein Mädchen, wie Fiametta, mit achtzehn Jahren nicht mehr für einen Fünfziger passe; aber er erwidert ihr: Ed io ti so dire che ella lo torrà o io la caccerò in un munistero (S. 48).[2] (3.) Der Fattore des Klosters, Gherardo, tritt mit einer sehr schlimmen Schilderung der Klosterfrauen auf. Dort herrscht nur Zank und Uneinigkeit. (4.) Mona Lisbetta giebt dem Fattore die erbetenen Gegenstände zur Theatervorstellung, wobei Alamanno thut, als sei er mit seiner Mutter ungehalten, die den Nonnen soviele Gefälligkeiten erweise. Unmittelbar darauf aber wird Franzino abgeschickt, die Effekten aus dem Kloster abzuholen. (5.) Lapo glaubt, seinen Neffen Alamanno mit der Mitteilung zu erfreuen, dass er sich mit Fiametta verlobt habe; der Neffe kömmt aber darüber in so heftige Aufregung, dass ihn Lapo, gleichfalls erzürnt, mit den Worten entlässt: „non far' più conto ch' io ti sia zio!" (S. 57.) Szene 6 und 7 sind von nebensächlicher Bedeutung.

IV. Akt. (1.) Alamanno erzählt Franzino, was ihn bedrohe. Nun gilt es, sich offen zu erklären. Nur eines fehlt noch: „se noi trovassimo un modo da darli (seiner Mutter) ad intendere che questa fanciulla avesse dota presso che ragionevole. Di lei e del parentado, so io ch' ella si contenterebbe" (S. 66). Franzino gerät nun auf den Gedanken, dass sein Vetter, der Frate del Carmine, ein sehr gesuchter Beichtvater, viel Geld „in deposito" habe. Vielleicht wird er auf zwei Monate das Nötigste leihen. (2.) Polo und Berto sind von Lapo beauftragt, für das Souper zur Verlobung zu sorgen. Sie sprechen, wie bei Plautus, über Ghirigoros Geiz. (3.) Brigida lässt die Köche ein, da (4.) kömmt Ghirigoro vom Markte heim; er wollte kaufen, doch alles war zu teuer. „Io vengo di mercato vecchio e sommi aggirato, aggirato per torre qualcosa da cena, e in fine ogni cosa vale un occhio d' uomo" (S. 72). Wie Euklio den Ruf nach einer „aula" vernimmt, so hört Ghiri-

---

[1]) Nach Plautus *V.* 239:
Eucl. Eo dico, ne me thesauros reperisse censeas.
Meg. Novi: ne doceas.

[2]) Dieselbe Drohung bei Molières Avare (V, 4).

goro von einer „Sporta“ reden. „Ohimè! che sent' io dire di sporta? egli aranno trovato e' mia danari? ohimè, ohimè, io sono spacciato.“ (5.) Er schleift nun Polo und Berto heraus: „Fuora, fuora, assassino, ladro, io ti farò impiccare. Sì che e' si va così per le case d' altrui eh? di che cercavi tu sotto quella scala, che non vi sta se non spazzatura.“ Nachdem diese Sache erledigt ist, erfahren wir, weshalb er von allen Seiten für seine „sporta“ fürchte, sodass „infine io ho deliberato di cavarmela di casa“, sowie der eben nahende Lapo vorüber ist.

(6.) Lapo tritt auf mit der Rede des Megadorus (*V.* 469): „Io ho riscontro di molti amici miei e tutti mi dicono per una bocca che io ho fatto bene e che se gli altri cittadini, quando e' voglion tor moglie cercassino di avere una fanciulla lor pari, ben allevata, e di buone brigate, e non andassero dreto a roba, com'ho fatt' io, e' si viverebbero molto più in pace che e' non si fa“ u. s. w. Nach kurzer Unterredung mit Ghirigoro geht er, und dieser holt seine „Sporta“, die „so viele Feinde hat“, um sie in eine abgelegene Kirche zu tragen. Dann mag die Hochzeit ruhig gefeiert werden.

V. Akt. (1.) Weitläufig setzt Ghirigoro dem Zuschauer auseinander, wie er seine „Sporta“ vergrub, „sotto quello inginocchiatojo, che è drento alle porta appiè di quel San Martino, e a lui accesi una candela.“ Aber es kam ihm vor, als sei er beobachtet worden; deshalb nahm er die „sporta“ wieder heraus, um sie jetzt, „fra la Porta alla Croce e Pinti,“ zu verstecken. Aber hinter ihm her schleicht Franzino; denn sein Geld würde alles lösen. „Che se io gli potessi torre quella sporta, ella potrebbe, essere quella che acconcierebbe ogni cosa“ (S. 82). (2.) Mona Laldomine berichtet, dass Fiametta eines Söhnleins genesen ist. Sie lässt durch Lucia, Lisbettas Magd, diese rufen, erzählt ihr Fiamettas Niederkunft, sowie, dass ihr Sohn Alamanno der Vater des Knäbleins sei. Lisbetta ist trostlos. Wenn sie aber Geld hätte? E quando l' avesse la dota che se gli conviene? forscht Mona Laldomine, worauf Lisbetta erwidert: Non so, pensarevi allora. (3.) Lucia spricht nicht das Beste von ihrer Herrin. (4.) Franzino hat sein Ziel erreicht. Jubelnd bringt er den Schatz: Ecco la sporta che il vecchio andò a nascondere lungo le mura! triumphiert er (S. 89). (5.) Lapo erfährt durch Ginevra, was mit seiner Braut vorging. Er tröstet sich, dass er so wegkam und das Glück ihm wohlwollte, „io veggo che la fortuna ha tenuto più conto di me ch' io non faceva di me stesso“ (S. 93). (6.) Indessen Alamanno über die Geburt seines Söhnleins spricht, stürzt Ghirigoro rasend herein. Der überall verwertete Monolog Euklios, „perii, interii, occidi!“ ist hier auffallenderweise nicht verwendet. Er klagt nur: „Oh

sciagurato me! io sono rovinato!" Dagegen folgt die komisch wirksame Verwechslung mit der Sporta und Fiametta nach dem Originale.

Alam. Ghirigoro, non vi lamentate più, state di buona voglia!
Ghir. Come di buona voglia?
Alam. Di buona voglia, sì; che quello di che voi vi dolete, l' ho fatto io.
Ghir. Tu eh?
Alam. Messer, sì, io.
Ghir. Oh ribaldo! e perchè hai tu voluto così rovinar me e la famiglia mia?
Alam. La gioventù fa di queste cose: abbiate pazienzia.
Ghir. Che gioventù? tu te n' avvedrai.
Alam. Io so ch' io ho errato: ma io vi priego che voi mi perdoniate: perchè io non l' ho fatto per farvi male ed enne stato causa l' amore.
Ghir. O guarda che scuse! credevi tu che send' ella mia, io non gli avessi amore anch' io?
Alam. Credevolo.
Ghir. E sapevi ch' ella era mia?
Alam. Sapevolo.
Ghir. Perchè dunque la toccasti senza la voglia mia?
Alam. Per tormela per me: e per me la voglio.
— — — — — — — — — — —
Ghir. Se tu non me la rendi . . .
Alam. E che volete voi ch' io vi renda?
Ghir. Quello che tu m' hai tolto, io me n' andrò agl' Otto, e farò che tu me la renderai a ogni modo.
Alam. E che?
Ghir. La mia sporta

u. s. w. Franzino kömmt dazu, und die Sache wird zur allgemeinen Zufriedenheit gelöst.

Seltsam freilich ändert sich der alte Geizhals: Mi vo' mutar al tutto, sagt er, di natura ch' io conosco ora che Iddio m' ha fatto questo solamente perchè io discacci da me l' avarizia, nella quale io son vivuto insin quì (S. 101), eine Unnatürlichkeit, welche Gelli nur wenig mit folgenden Worten modifiziert: E massimamente poi che io trovai questi danari smurando un mio casolaraccio; e veggo che Iddio me li mandò perchè io maritassi questa mia figliuola, perchè egli non abbandona mai persona nelle cose necessarie, und so noch weiter moralisierend.

Gelli beruht auf Plautus und offenbar auf Lorenzinos de' Medici Aridosia. Vielfach erinnert Molière an ihn. Gellis Sprache ist rein und fliessend und seine Komödie reich an Einzelnheiten, die ein Licht auf die Zeitverhältnisse werfen. Wir hören vom Theater, wo die Nonnen spielten und sich „veston da uomo con quelle calze tirate, con la brachetta e con ogni cosa che elle pajon proprio soldati" (S. 52). Wir sehen den Aberglauben oder Betrug der Mönche gegeisselt, welche den Leuten vormachen,

dass die Seelen ihrer Wohlthäter jedes Jahr am 17. September aus dem Fegfeuer entkommen und manches andere.

Der Zeit nach vor Gellis Sporta gehört zwar die Aridosia des Lorenzino de' Medici, der oft irrtümlich der Vater Leos X. genannt wird;[1]) aber sie ist keine so reine Nachahmung der Aulularia, wie die Sporta. Hier spielt die Asinaria, die Mostellaria, der Querolus und eine Reihe klassischer Reminiszenzen mit. Über den Titel sagt uns der Prologo (S. 3): Comedia, intitolata Aridosia, da Aridosia detta. Aridosio chiamato per essere più arido che la pomice; er ist also mit Beziehung auf *V.* 290:

Pumex non aeque est *aridus* atque hic est senex

gewählt. Von den verschiedenen Ausgaben[2]) ist der neueste Druck von Triest 1858.

I. Akt. (1.) Marcantonio, der Bruder Aridosios, bespricht sich mit seiner Frau Mona Lucrezia über Familienverhältnisse. Der Geiz seines Bruders wachse von Tag zu Tag. Er erreiche aber damit seinem Sohn Tiberio gegenüber sehr wenig. So strenge er ihn auch halte, sei dieser doch in die Sklavin des benachbarten Ruffo verliebt. Marcantonio, der Demänetus der Asinaria, ist der Ansicht, man müsse der Jugend Freiheit gewähren, und verfolgt diesen Grundsatz bei seinem Adoptivsohne Erminio nur zu viel; weshalb ihm seine Frau auch vorhält, dass Erminio in eine Nonne von Santa Osanna verliebt sei. (2.) Lucido, Erminios Diener, wird nun von Marcantonio eingehend wegen des Liebeshandels befragt. Er gesteht die Sache zu; aber die Liebe kennt kein Gebot, „ed ella è una bellissima figliuola." Zudem ist sie noch nicht eingekleidet. Die Nonnen haben nur von ihrem Reichtum erfahren und sie deshalb zu fangen gesucht und wohl bewacht. Der Vater hofft das Beste für seinen Sohn, und Lucido hat alle Veranlassung von ihm zu rühmen, „oh che padre dabbene è questo! io credo che s' ei potesse, che di sua mano la caverebbe del monistero per metterla a canto a Erminio" — so ganz der Alte der Asinaria. Die dritte Szene ist wieder der Asinaria entnommen, sie ist das Liebesverhältnis des Argurippus und der Philenium. Tiberio und Livia, die Sklavin des Ruffo, hängen in zärtlichster Liebe an einander. Der Ruffo aber verlangt ungestüm sein Geld — fünfzig Scudi — für ihre Loskaufung, „che questa

---

[1]) Vgl. Ancien théâtre françois. Band V. Avert. pag. XVIII. — Prölss. II, 1. 29. — Auch Larivey teilt diesen Irrtum.

[2]) Lucca 1549. — Hier ist zitiert nach: Aridosio | Commedia Del Signor | Lorenzino | De' Medici. In Firenze | Appresso i Giunti 1605.

è la mia possessione e la mia bottega, senza la quale vivere non posso." Tiberio will ihm heute die Hälfte, morgen den Rest bezahlen; der Ruffo aber will heute noch sein Geld bar aufgezählt. Lange beschwört ihn Tiberio, er wolle ihn morgen, „a ventiquattro ore," befriedigen; das Äusserste, worauf sich der Ruffo einlässt, ist „infino a venti ore". Nun soll Lucido (wie Libanus in der Asinaria) Rat schaffen. (4.) Lucido spricht von dem Unheil der Liebe. „Non è cosa che faccia più impazzar gli uomini che lo amore." Wenn der alte Aridosio davon eine Ahnung hätte, würde er rasend werden, „perchè nè maggior misero nè maggior ipocrito fu mai, e non vuol che Tiberio guardi non che tocchi una donna." Lucido hat aber den strengsten Auftrag von seinem Herrn Erminio, Tiberio in allem dienstbar zu sein, obwohl er selbst eben sich in arger Verlegenheit befindet. (5.) Lucido belauscht das Selbstgespräch seines Herrn. Non credo ch' egli accada in cento anni ad uno che alla prima volta[1]) ingravidò una donna (S. 18). Seine Lage ist trostlos. Lucido ruft ihn zum Essen, an welchem Tiberio und seine Livia teilnehmen wollen; jetzt gerade allerdings „stanno nel letto e fanno le maggior bravate che voi sentissi mai: lui vuole ammazzar suo padre, se torna di villa, lei il Ruffo, come verrà per il resto de' danari".

II. Akt. (1.) Cesare leitet die Szene mit einer langen Rede ein, deren Grundton ist: „Ungleich verteilt sind die Güter des Lebens." Er liebt Aridosios Tochter aufs innigste; ihr Vater aber giebt ihr keinen Heller Mitgift, und der seinige besteht hinwiederum auf tausend Golddukaten Aussteuer. Wohl meint Cesare: Io cerco lei e non la dote, e lei ignuda, non che senza dote mi bastava. Ma mio padre mi comandò che senza mille ducati d' oro mai concludessi il parentado (S. 24). Lucido bringt ihm die Nachricht, dass Aridosio von seinem Landgute nach Florenz gekommen sei. Er ruft nun auch Tiberio und Erminio (2) und macht ihnen die gleiche Mitteilung. Zugleich schlägt er Tiberio vor, mit seiner Geliebten im Hause Aridosios zu bleiben, und so oft er sich aussen schneuze, drinnen einen Höllenspektakel zu veranstalten. „Quand' io mi spurgo, fate il maggior romor che sia possibile, con la panca e con il letto, e gittate giù qualche tegolo, quando sentite brigate intorno all' uscio; e non uscite un jota di questa commissione che voi e me rovinereste a un tratto" (S. 28). Tiberio erklärt sich einverstanden, Cesare zieht sich zurück, und der alte Geizhals Aridosio tritt auf.

Die Idee der dritten Szene ist der Mostellaria ent-

[1]) Vgl. S. 57. A. 5.

nommen. Lucido teilt dem Alten mit, dass sein Haus von Teufeln besessen, „piena di diavoli", sei. So oft er sich schneuzt, bricht drinnen verabredetermassen gewaltiger Lärm los. Aridosio ist trostlos über die Geister, die nicht einmal Miete bezahlen, „almanco ne pagassin la pigione!" (S. 30.) Nur Tiberios Sünden, klagt er, haben dies verschuldet. Von Lucido hört er, dass die Geister Nächte lang singen und lärmen. Was soll ich nun, frägt er sich, mit meinen zweitausend Dukaten machen? Wo sie unterbringen? Das hört der im Hintergrunde der Bühne alles beobachtende Cesare; er sieht, wie Aridosio nach Lucidos Abgang seine Börse unter dem Pflaster vor dem verhexten Hause vergräbt, wo er sie früher schon öfter verborgen und immer wieder unberührt gefunden hatte. „Ma non ti lassar trovare, borsa mia, anima mia, speranza mia! In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum"[1]) (sic!), murmelt er (S. 34). Kaum ist er weg, holt sich Cesare den Schatz aus dem Verstecke. (4.) Lucido kömmt mit Aridosio zurück. Ein Priester hat sich zur Aussegnung, des Hauses bereit gefunden. Er wird alsbald kommen. (5.) Erminio tritt mit Lucido auf und versetzt Aridosio in eine Höllenangst, da er mehrmals die Stelle betritt, wo seine Börse vergraben liegt, ja einmal sogar dort seinen Handschuh verliert und sich bückt, ihn aufzuheben. Aridosio entfernt sich unruhig, worauf (6.) eine Nonne erscheint und berichtet, dass Fiametta ihrer Entbindung nahe, trotzdem aber nicht zu hoffen sei, dass die Priorin sie freigebe.

III. Akt. (1.) Lucido freut sich der dummen Leichtgläubigheit des alten Aridosio; er würde am Ende noch an fliegende Esel glauben, „i putti farebbero oggidì lor credere chi gli asini volassero" (S. 42). Auf sein Pochen „tic toc tic toc!" öffnet Tiberio das Haus, muss aber alsbald, da der Alte herankömmt, wieder in dasselbe zurücktreten. (2.) Aridosio hat stets das Pflaster im Auge. Da kömmt Lucido mit dem Priester Ser Jacomo. Dieser trägt eine Kerze und beginnt seine Exorzismen: „Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Vlixes; Nil mihi rescribas, attamen ipse ueni!" worauf die „Geister" drinnen rumoren. Befragt, unter welchen Bedingungen sie das Haus verlassen wollten, verlangen sie Aridosios Ring, was er in seinem Schrecken zugesteht, falls er bei Abnahme desselben nicht gekratzt würde. (3.) Auf solche Weise erhält Tiberio den auf dreissig Scudi gewerteten Ring und kann seine Livia loskaufen. Lucido übernimmt mit dem Priester die Verhandlung mit den Teufeln;

[1]) Ein noch gröberer Missbrauch heiliger Worte findet sich in Pietro Aretinos „Cortigiana" (V, 8), wo in das Paternoster eine Ehebruchsanleitung eingefügt ist.

worauf (4.) Aridosio dem Geistlichen für seine Hilfe dankt; er hätte ihm aus Erkenntlichkeit den Ring geschenkt, wenn er ihn nicht an die Geister hätte abgeben müssen. „Vi giuro per questa croce, che, se io non avessi dato quel rubino agli spiriti che io ve lo donerei.“ (5.) Unterdessen hat der Kuppler gehört, dass Aridosio wieder in Florenz sei. Er eilt herbei, um über seinen Sohn Klage zu führen, der ihm noch den Rest einer Summe schulde, um die er ein Mädchen freikaufte. Zwar habe ihm Tiberio einen Rubin angeboten, doch hege er an seiner Echtheit grosse Zweifel. Glücklicherweise (6.) kömmt Lucido noch rechtzeitig dazu, und es gelingt ihm, dem bereits stutzig gewordenen Alten einzureden, dass der Kuppler ein Narr sei. Indessen Lucido im Auftrage Aridosios zu Marcantonio geht, um für seinen Herrn ein billiges Frühstück zu bestellen, sucht der alte Geizhals nach seiner Börse und (7.) findet sie zu seinem Entsetzen leer: Oimè, l' è si leggieri: oimè ch' è drento? oimè ch' io son morto: al ladro, al ladro! tenete ognun che fugge, serrate le porte, gli usci, le finestre. Meschino a me, dov' è il mio cuore? misero me, dove vad' io? dove sono? a chi dico? Mi raccomando, mi raccomando, ch' io son morto: insegnatemi, chi m' ha rubato la vita mia, l' anima mia. Avessi io almanco un capestro da impiccarmi: ella è pur vota; o Dio, chi è stato quel crudele, che m' ha tolto ad un tempo la vita, l' onore e la roba! O sciagurato a me, che questo dì m' ha fatto il più infelice uomo del mondo. E che ho io più bisogno di vivere? che ho perduto tutti i miei danari, quelli ch' io aveva adunati, e ch' io amava più che gli occhi propri, quelli ch' io aveva accumulati, fin col cavarmi il pan di bocca. An Wirksamkeit steht dieser Monolog wohl weit unter jenem des Euklio. Lucido (8.) kömmt dazu. Er muss der Räuber sein. „Tu m' hai rubati i miei danari, ladroncello, rendemeli qua!“ Auf Lucidos Erwiderung: „Io non so quello che mi vogliate dire“ (S. 60), eilt er trostlos ab mit dem Rufe: „O borsa mia! o borsa mia! oimè!“

IV. Akt. (1.) Cesare erzählt Erminio, wie er in den Besitz des Geldes gekommen sei, worauf ihm dieser als ehrlicher Mann sagt, dass ihm ja doch nichts übrig bleibe, als dasselbe seinem rechtmässigen Besitzer zurückzuerstatten. (2.) Erminios Pflegevater will mit seinem Adoptivsohne sprechen. Auf Erminios Frage: „Che volete comandarmi,“ erwidert ihm der gute Alte: „Tu sai che sempre bench' io potessi comandarti, ti ho pregato, ne adesso voglio cominciare; ma ti voglio avvertire“ (S. 63). Er rät ihm nun wohlwollend, obgleich er selber erfahren habe, was es heisse, verliebt zu sein, von seiner Nonne zu lassen, da selbst dem verworfensten Menschen „l' usare con monache“ als eine Sünde erscheint. Erminio hört nicht ohne Eindruck

diese Vorstellungen. (3.) Jammernd tritt Aridosio auf. Er ahnt bereits, dass Lucido seine Leichtgläubigkeit arg missbraucht und ihm von Geistern vorgeredet habe, sodass er nun der Spott von ganz Florenz sei (S. 67). Vergebens versucht Erminio, ihn für Tiberio und Livia, die sich als Tochter des Messer Alfonso herausgestellt hat, zu gewinnen. (4. 5.) Von der lustigen Nonne Mona Pasquina erfahren wir Neues vom Kloster und Fiametta. (6.) Messer Alfonso ist von Tortona angelangt und hat hier seine fünfzehn Jahre vermisste Tochter gefunden. Dass er sie im Hause des Kupplers fand, hat ihm freilich wenig Vergnügen bereitet. In der letzten (7.) Szene berichtet Mona Pasquina dem alten Marcantonio, dass die Geliebte seines Sohnes ein prächtiges Knäblein geboren habe. Anfangs versteht Marcantonio die Sache nicht. „Che ha fatto Erminio?" frägt er die Nonne. „Un figliuolo," ist ihre Antwort. Er will nun die weiteren Schritte thun, um die Angelegenheit zum Besten aller zu ordnen.

V. Akt. (1.) Messer Alfonso unterhandelt mit dem Kuppler wegen seiner Tochter. Er ist zwar ziemlich ungehalten, dieselbe, „vituperata" zu finden, allein er erhält die Versicherung, dass mit einer Aussteuer, die er ja leicht gewähren kann, Tiberio sie sofort heirate. In der nächsten (2.) Szene hat der Dichter in ähnlicher Weise, wie Plautus und andere Nachahmer, ein Missverständnis angebracht. „Sie ist gefunden," jubelt der Kuppler, mit Beziehung auf Livia; Aridosio aber meint seine Börse.

Ruf. Aridosio, buone nuove!
Ar. Che è trovata? . . .
Ruf. Trovata è . . . i segni tutti si riscontrano.
Ar. O ringraziato sia Iddio! io ho paura di non mi venir manco per l' allegrezza.
Ruf. Vedete voi che farà ciocche voi vorrete.
Ar. Pensal tu se mi è grato. E chi l' avea?
Ruf. Oh! non sapete che io l' aveva io?
Ar. Non io. Ma che facevi tu delle cose mie?
Ruf. Inanzi ch' io la dessi a Tiberio era mia e non vestra.

u. s. w., und so klärt sich der Irrtum mit „figlia" und „borsa" auf, was den Geizhals bitter enttäuscht. (3.) Messer Alfonso will nun seine Tochter sehen. Auf die Frage, wo Tiberio und Livia seien, versichert ihm Lucido „nel letto", was Alfonso wiederum nicht gerne hört. — Marcantonio (5.) teilt seinem Adoptivsohne mit, dass er Vater eines Knaben geworden sei, und dass er bei der Priorin Fiamettas Freilassung und Heiratsbewilligung durchgesetzt habe. Die frohen Nachrichten häufen sich. Lucido (6.) berichtet, dass Alfonso seinem künftigen Schwiegersohne, „dappoi ch' egli ha avuto la verginità della figliuo-

la“ (S. 84), sechstausend Scudi Mitgift ausgesprochen habe, wogegen gewiss auch Tiberios Vater nichts mehr einzuwenden habe. Aridosio wird von seinem Bruder Marcantonio gewonnen, der ihm den von Cesare entwendeten Schatz zurückzustellen verspricht. Aridosio spricht mit den Worten der Bibel: Ich glaube nicht daran, s' io non li vedo e non li tocco (S. 87). Da er nun wieder im Besitze des geraubten Goldes ist, wird der alte Geizhals selig. „Tu mi hai reso la vita, l' onore, la roba e l' essere che insieme con questa aveva perduta“ (S. 88). Mit einer dreifachen Hochzeit endet das Lustspiel.

Die hochfeine Sprache und der klassische Ton der Komödie Lorenzinos machten es wohl begreiflich, dass sie auf die Litteratur der nächsten Jahrzehnte nicht ohne Einfluss blieb. Die Charaktere, die uns der Dichter vorführt, sind insgesamt gut ausgeprägt. Alle Personen, z. B. der alte Aridosio „quel mostro d'Aridosio (S. 22) . . . egli avaro, invidioso, ipocrito, superbo, dappoco, bugiardo, ladro, senza fede, senza vergogna, senza amore e insomma è un mostro ingenerato da' vizi e dalla sciocchezza“ (S. 23), seine Tochter Cassandra, „la più bella, la più gentile non dico di Firenze, ma di tutta Italia“ (S. 83), die lustige Nonne, „vorrei star quegli otto dì sempre nel letto con qualche mio innamorato“ (S. 71), die Priorin, „più superba che un toro“ (S. 82), u. a. sind, ob sie handelnd auftreten, oder ob ihrer nur Erwähnung geschieht, trefflich gezeichnet.

Aridosio ist eine der geschicktesten Kontaminationen plautinischer Komödien, bei der indessen der Schwerpunkt doch auf dem Geizhalse und seinem gestohlenen Schatze — immerhin also auf der Aulularia — bleibt.

An italienischen Übersetzungen der Aulularia hat es nicht gefehlt. Paride Ceresara übertrug das Lustspiel;[1]) Carlo Maria Maggi gab es in Versen, in Mailänder Dialekt, heraus im ersten Bande seiner Commedie e Rime. Milano 1701 in 12°. Eine weitere handschriftliche Übersetzung, in versi toscani von P. Giuseppe Maria Stampa, liegt nach Argelati[2]) als Manuskript in Como; wiederum in versi toscani ist die Übersetzung (Il vecchio avaro) von Lisimbo Oristoniano Pastor Arcade.[3]) Firenze 1747 und 1750 bei Andrea Bonducci. Im Jahre 1763 erschien eine weitere von einem Ungenannten in Pisa in 4°.[4])

[1]) Tiraboschi. VII, 479.
[2]) II, 232, wo auch die übrigen nachzusehen sind.
[3]) Nach Sulzer. III, 704[b]. Lor. Guazzesi (in 8°).
[4]) S. ebenda.

Lorenzinos de' Medici Aridosio führt zu den Franzosen hinüber. Larivey (S. 66) hat sich des italienischen Stückes bemächtigt und dasselbe in seiner Komödie „Les Esprits“,[1]) deren Titel mehr auf die Mostellaria hinweist, so benützt, dass er oft nur eine ganz wörtliche Übersetzung des italienischen Stückes gab.[2]) Nur Feliciane, die Livia des Lorenzino de' Medici, tritt in diesem Lustspiele, von dem der Prolog (Fol. 111) sagt: „Il a faicte ceste Comedie à l'imitation & de Plaute & de Terence ensemble,“ nicht als handelnde Person auf.

I. Akt. (1.) Der alte Hilaire bespricht sich mit seiner Frau Elizabet über seinen Adoptivsohn Fortuné. Er huldigt milden Erziehungsprinzipien, damit die Söhne ihren Vätern in Liebe anhangen. Sein alter, geiziger Bruder Severin halte seinen Sohn Urbain sehr streng und zwinge ihn, immer auf dem Lande zu leben, doch aber sei er nicht besser, als andere. Dem erwidert seine Frau, die zwar nachsichtig, aber doch nicht schwach sein möchte, von Fortuné „qu'il est deuenu amoureux d'vne nonnaine que ie ne veux nommer pour ceste heure“. Der Alte will hierüber Gewissheit haben und wendet sich an den eben kommenden (2.) Diener Frontin. Von ihm erfährt er, dass sein Pflegesohn wirklich eine Nonne liebe, aber „elle n'est religieuse & ne voudroit pas estre, aussi n'a elle faict profession“. Hilaire findet es „excusable, puisque elle n'est professe“. Doch aber ist die Sache bedenklich; denn „elle est grosse de son fait & si preste d'enfanter qu'elle n'attend que l'heure.“ (3.) Urbain ist in Streit mit dem maquerau (Kuppler) Ruffin. Der letztere will sein Geld — dix escus — unverzüglich. Die Geliebte erscheint, wie bereits gesagt, im Stücke nicht. (4.) Frontin philosophiert über die Liebe genau so wie Lorenzinos Lucido. „Il n'y a chose qui face plus raffolir les hommes que l'amour.“ Zudem beklagt er Fortunés Schicksal, „grossir vne fille du premier coup.“ (5.) Fortuné will Nachrichten von seiner Geliebten Apoline, Frontin weiss aber leider nichts. Nur von Urbain und seiner Feliciane kann er, wie bei Lorenzino, berichten: „Urbain & Feliciane sont au lict ou ils font brauades; l'vn veut

---

[1]) Les six | premieres | comedies | facecievses | de | Pierre de Larivey | Champenois. | A l'imitation des anciens Grecs, Latins | & modernes Italiens. A Paris | chez Abel l'Angelier, tenant sa | boutique au premier pillier de | la grand' salle du Palais. 1579. Fol. 111—166 enthält Les Esprits. — Ancien théâtre François. Bd. V. S. 199—292. Die Stücke werden bei Hipp. Lucas (Hist. d. théâtre), III, 270, als im Jahre 1578 gespielt aufgeführt.

[2]) Lariveys Les Esprits als Quelle zu Molières Avare unter Berücksichtigung der Aulularia des Plautus von R. V. Meurer. Jena (Dissertation) 1873. 35 S. 8°.

tuer son pere, s'il retourne du vilage. Et l'autre Ruffin, s'il vient demander de l'argent.

II. Akt. (1.) Desire, der Liebhaber von Severins Tochter, Laurence, hält die gleiche Rede wie Cesare in der italienischen Komödie. Sein Vater gestattet ihm nur eine Frau mit Geld, Severin aber, „ce monstre qui n'est digne de uiure," giebt ihr keine Aussteuer. „Mon pere voyant la cruelle auarice de ce vilain me deffendit espouser la fille qu'elle ne m'apportast pour le moins mille escus sinon que ie ne me presentasse iamais devant luy." Frontin meldet ihm, dass Severin in die Stadt zurückgekehrt sei, ebenso ruft er Urbain aus dem Hause (2.), um ihm dieselbe Mitteilung zu machen. Er giebt ihm nun den Rat: „Fermez la porte aux verrouils par dedans & n'y laissez entrer personne du monde . . . quand vous m'entendez cracher, alors faictes le plus grand tintamarre, qu'il vous sera possible & iettez mesmes des tuilles en la rue." Urbain kehrt ins Haus zurück. (3.) Da Severin in dasselbe eintreten will, hält ihn Frontin auf, fast mit den Worten Tranios in der Mostellaria (*V.* 446): „Qui est ce fol qui touche à ceste porte?" Er darf nicht klopfen; denn „la maison est plaine de diables". Alsdann „il crache & ceux du logis font bruict". Wie sein Vorbild Aridosio hätte auch Severin zunächst den Wunsch „au moins s'ils en payoient les louages". Alles andere ist genau, wie in der italienischen Komödie; Severin vergräbt seinen Schatz. (In manus tuas u. s. w.) Desire holt ihn. Nur die Szene (6.), wo die Nonne im Aridosio auftritt, fehlt hier.

III. Akt. (1.) Alles ist genau nach dem Italienischen, nur dass die Stelle des Priesters der sorcier M. Josse vertritt, dessen Zaubersprüche etwas anders sind. „Barbara piramidum sileat miracula memphis," und da Severin befürchtet, dass die Geister kein Latein verstehen:

> Esprits maudits des infernalles ombres
> Qui repairez ceans soir et matin,
> Je vous commande au nom de Severin
> Qu'en deslogiez, sans nous donner encombres

u. s. f. Die Bedingungen der Geister (erst „nous ruynerons ceste maison", endlich „l'anneau du doigt de Severin") sind wie im italienischen Originale. Urbain hat nun (3.) den Ring; Severin dankt M. Josse für seine Dienste (4.); Ruffin dringt zu Severin mit dem Ringe (5.) und wird noch rechtzeitig von Frontin als Narr erklärt. (6.) Severin entdeckt den Diebstahl und bricht in die Klage aus: „Jesus! qu'elle est legere! vierge Marie, qu'est cecy qu'on m'a mis dedans? helas, ie suis destruict, ie suis perdu, ie suis ruyné! Au volleur, au larron, au larron!

prenez-le, arrestez tous ceux qui passent, fermez les portes, les huys, les fenestres. Miserable que ie suis. On cour-ie? a qui le dis-ie? ie ne sçays, où ie suis, que ie fais ny ie vas. helas, mes amys, ie me recommande à vous tous, secourez-moy, ie vous prie, ie suis mort, ie suis perdu. Enseignez-moy qui m'a desrobbé mon ame, ma vie, mon cœur, & toute mon esperance; que n'ay-ie un licol pour me pendre? car i'aime mieux mourir que viure ainsi. helas elle est toute vuyde. vray dieu qui est celuy qui tout a vn coup m'a rauy mes biens, mon honneur, et ma vie? Ah chetif que ie suis que ce iour m'a esté malencontreux! A quoy veux-ie plus viure, puisque i'ay perdu mes escus que i'auois si soigneusement amassez & que i'aimois & tenois plus chers que mes propres yeux? mes escus, que i'avois espargnez retirant le pain de ma bouche n'osant manger mon Saul? Et qu'vn autre ioyt maintenant de mon mal & de mon dommage." Frontin trifft ihn über seinem Jammer. „Tu m'as desrobbé mes escus, larron que tu es; ça ren les moy, ren les moy ou ie t'estrangleray," fährt er ihn an. „Ie ne sçays que vous voulez dire," versetzt Frontin. Ma bourse, helas, ma pauvre bourse! ruft er im Gehen.

IV. Akt. Alles entwickelt sich, wie im italienischen Stücke. (1.) Der ehrliche Fortuné (2.), der gutmütige, für die Leiden seines Sohnes so empfängliche Hilaire (Mon fils, i'ay pitié de toy pour auoir moy-mesme autre fois essayé que c'est de l'amour), der sich nur an der „Nonne" etwas stösst, der trostlose Severin, Pasquetta, die Nonne Mona Pasquina, die hier als „seruante" auftritt, (4.) der glücklich zurückgekehrte Vater Felicianes, Gerard, Pasquetta, als Berichterstatterin über Apolines Entbindung an Hilaire (5.), sind uns lauter wohlbekannte Figuren.

V. Akt. (1.) Ebenso genau kennen wir Gerards Unterhandlung mit dem Kuppler Ruffin wegen seiner Tochter und die Szene mit dem komischen Missverständnis (2.).

Ruff. Seigneur Severin, bonnes nouvelles!
Sev. Quoi? est-elle trouuée?
Ruff. Oy!
Sev. Dieu soit loué, le cœur me saute de ioye.
Ruff. Voyez, il fera ce que vous voudrez.
Sev. Pense, si ces nouuelles me sont agréables ... Qui l'auoit?
Ruff. Le sçavez-vous pas bien, c'était moy.
Sev. Et que faisois-tu de ce qui m'appartient?
Ruff. Deuant que ie la liurasse a Vrbain, ie l'ay eue quelque peu en ma maison

u. s. w., bis sich die Sache aufklärt. Auch hier sind Urbain und Feliciane „au lict" (3.); Hilaire bringt seinem Sohne die frohe

Botschaft, „l'Abbesse veut que tu l'espouses (5.); Frontin meldet, das Gerard seinem Schwiegersohne fünfzehntausend Franken Mitgift zahle (6.); Severin erhält sein Geld wieder, da er an sein Glück nicht glauben kann, „si ie ne les voy & les touche.“ Und da er es hat, ruft er mit Aridosio: „Vous m'auez rendu la vie, l'honneur & les biens que i'auois perduz avec cecy.“

Obwohl Lariveys Arbeit eigentlich nur eine Übersetzung aus dem Italienischen ist, ist sie doch litterarisch von Bedeutung geworden.[1]) Lotheissen (I. Bd., S. 277, 278) urteilt hierüber: „Severins Geiz zu schildern, ist aus der Aulularia des Plautus die bekannte Szene herübergenommen, in welcher der Geizhals den Topf mit Gold vergräbt und bald darauf zu seiner Verzweiflung die Entwendung desselben wahrnimmt. Auch Severin vergräbt einen Beutel mit Goldstücken und wird dabei belauscht, ganz wie später Harpagon bei Molière. Die Charakteristik Severins bietet jedoch Züge, welche sich weder bei Plautus noch bei Molière finden, die aber vortrefflich sind. So z. B. in der Szene, in welcher Severin immer wieder zu dem vergrabenen Schatz zurückkehrt, um ihn zu bewachen, wie er jedem misstraut, der in seine Nähe kommt, und ganz ohne Grund „au voleur!“ (II, 5) ruft. Ebenso drastisch ist auch seine Verzweiflung geschildert bei der Entdeckung des Diebstahls (III, 6), obwohl man hier vielfach an Plautus erinnert wird. Derjenige, der ihm das Geld entwendet hat, ist der Liebhaber seiner Tochter, der seinen Raub benützt, um vom Alten die Einwilligung zur Heirat zu erzwingen, weil derselbe nur dadurch wieder in den Besitz seines Schatzes gelangen kann. Auch muss er gestatten, dass Urbain heiratet, was er gerne thut, als er hört, dass dessen Geliebte reich ist. Sie bekömmt eine Mitgift von fünfzehntausend Franken. ‚Fünfzehntausend Franken!‘ ruft Severin neidisch aus, ‚dann wird er ja reicher, als ich!‘ — ein feiner Zug, der von den Späteren nicht benützt worden ist, sowenig wie das bezeichnende Wort, mit dem Severin seine Goldstücke wieder begrüsst. (‚Götter, es sind dieselben,‘ ruft er liebevoll aus und enthüllt damit seinen ganzen Charakter.) Doch sind alle diese Züge schon in dem italienischen Stück enthalten. Lariveys Verdienst liegt also nicht in der Konzeption der Stücke, sondern vielmehr in der Behandlung der Sprache. Sein Dialog ist knapp, kräftig und klar, aber auch ohne Scheu. Dennoch können seine Lustspiele, trotz seines Bestrebens, sie dem französischen Leben anzupassen, den fremden Ursprung niemals ganz verbergen.“

Noch ehe in Frankreich Molière die Krone aller Nachah-

[1]) Vergleiche die abfällige Kritik in den Oeuvres complètes de Regnard. (Paris, Delahays 1854.) S. 592. 593.

mungen der Aululariа schuf, griff Samuel Chappuzeau (S. 67) zu derselben Quelle in seinem Lustspiele Le riche vilain, ou la Dame d'Intrigue, en trois actes.[1]) 72 S. Hierüber berichtet Monval:[2]) „C'est le titre, sous lequel fut représenté, en décembre 1663 sur le théâtre royal de l'Hôtel de Bourgogne ‚l'avare dupé ou l'homme de paille' achevé d'imprimer pour la première fois le 23 novembre 1663 sans nom d'auteur.[3]) La réimpression faite vers 1664 ou 65 sous le titre ‚la dame d'intrigue ou le riche vilain', est dediée à S. A. R. Mme la Duchesse de Savoye, reine de Chypre."

„Dans cette comédie Chappuzeau paraît avoir fourni à Molière, qui ne négligeait ou dédaignait aucune source d'inspiration, quelques traits de l'Avare. Harpagon n'est pas sans rapports avec son Crispin, vieillard soupçonneux et méfiant, avare et ladre au dernier point;[4]) sa dame d'intrigue, Ruffine, deviendra aisément Frosine sous la plume de Molière, qui la qualifie ‚femme d'intrigue'. Quant au valet Philipin, ce sera la Flèche cinq ans plus tard. — Chappuzeau s'est servi de Juvénal, de Plaute[5]) et d'un auteur espagnol qu'il ne nomme pas et qu'il a ‚habillé à nôtre mode.' Il découvre ingénûment ses larcins et cite ses sources."

Direkt hat Chappuzeau freilich Plautus fast nicht benützt.

Die Rede des Géronte über die Mitgift (I, 3) erinnert in manchen Stücken an den plautinischen Megadorus:

> Un grand dot est suivy d'une grande arrogance;
> Femme qui n'en a point n'ose faire dépense.
> Elle est souple, elle est humble, on a toujours la paix

u. s. w.

Dies findet sich umgekehrt bei Molière im Munde Frosines; nicht minder das Missverständnis mit Trésor (II, 3) bei Molière (V, 3), und vieles andere.

---

[1]) Enthalten in „Les contemporains de Molière, recueil de comédies rares ou peu connues jouées de 1650—1680", par Victor Fournel. Paris 1863. I. Bd. S. 355—400.

[2]) Le théâtre françois par Samuel Chappuzeau, accompagné d'une préface et de notes par Georges Monval. Paris 1875.

[3]) Le privilège était du 28 septembre 1662, et la pièce parut sans dédicace, à Paris, chez Guillaume de Luyne, in 12°, en 1663.

[4]) Molière et Chappuzeau ont puisé à la même source l'Aulularia de Plaute (acte IV, scène 4) où Euclion examine les mains de Strobile, qu'il soupçonne de lui avoir dérobé quelque objet. „Tertiam" demandait le personnage de Plaute; „l'autre?" dit Chappuzeau; „les autres?" osera Molière.

[5]) „Plaute m'a aussi un peu aidé dans le portrait que je fais d'un riche vilain," sagt Chappuzeau im Avertissement. (Vgl. Mahrenholtz, Molière. S. 205.)

Speziell auf Plautus, nur mit Umgehung des „etiam tertiam", weist die Szene, wo Crispin den Diener des Lycaste Philipin untersucht:

Crisp. Ça, montre-moy la main!
Phil. Tenez!
(Il tend la main droite ouverte, puis toutes les deux ensemble.)
Crisp. L'autre!
Phil. Tenez, voyez jusqu'à demain.
Crisp. L'autre!
Phil. Allez la chercher, en ay-je une douzaine?

Molières herrliche Schöpfung „l'Avare", comédie en cinq actes, stammt aus dem Jahre 1667, der erste Druck von Ribou aus 1669, von dem Ch. L. Livet im Jahre 1883 (Paris) einen Abdruck veranstaltet hat.

Die allgemeine Verbreitung des Molièreschen Stückes gestattet, über dasselbe in kürzeren Worten hinwegzugehen.[1])

I. Akt. (1.) Valère ist in Élise, die Tochter des Geizhalses Harpagon,[2]) verliebt, eine Leidenschaft, die auch Elise erwidert, umsomehr, als Valère sie einst aus den Fluten gerettet hat. Um bei ihr sein und den Alten für sich stimmen zu können, hat er sich in seine Dienste begeben und sich sein Vertrauen zu erringen verstanden. (2.) Aber auch Cléante, Harpagons Sohn, hat zu Mariane, einem braven, aber armen Mädchen, Liebe gefasst und entdeckt eben seiner Schwester sein Geheimnis; beide sind zwar ohne Aussicht auf Erfolg, aber „nous joindrons après nos forces pour attaquer la dureté de son humeur". (3.) Harpagons Misstrauen trifft vor allem la Flèche, den Diener seines Sohnes, den er in seinem Argwohn als „maître juré filou, vrai gibier de potence", bezeichnet. Er durchsucht ihm die Taschen, lässt sich die Hände weisen und jagt ihn dann zum Hause hinaus. (4.) Harpagon weiss im ganzen Hause sein Geld nicht zu bergen; „les coffres-forts," meint er, „me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier." Sein Misstrauen steigert sich, da er seine beiden Kinder (5.) leise miteinander sprechen sieht; er versichert sie seiner Armut und teilt ihnen dann mit, dass er im Sinne habe, Mariane zu heiraten, was Cléante ver-

[1]) Vgl. Schlegel, Vorlesungen über dram. Kunst und Litteratur. II, 237. — Herrigs Archiv. Bd. XVIII. S. 376 (Artikel von Humbert); Bd. LVI. S. 254 (Artikel von Mahrenholtz). — Mahrenholtz, Molière. S. 230—237.

[2]) Ussing. II, 272. Molierii autem „Avarus" vulgo nota est, qui quod avaro homini nomen imposuit Harpagonis hoc ex Codri Urcei supplementis sumpsit, ubi vs. 26 sqq. haec leguntur:

Tenaces nimium dominos nostra aetas tulit,
Quos *Harpagones* Harpyies et Tantalos vocare soleo.

anlasst, sich vor Entsetzen davon zu machen. (6.) Élise erhält im weiteren Kunde von seinen sonstigen Plänen. Beide sollen heiraten, Cléante „une certaine veuve“ und Élise den alten „seigneur Anselme, un homme mûr, prudent et sage, qui n'a pas plus de cinquante ans, et dont on vante les grands biens“. Vergebens weigert sich Élise einer solchen Verheiratung. Valère (7.) wird von dem Alten als Schiedsrichter aufgerufen, wobei Harpagon den Schwerpunkt darauf verlegt, dass Anselme seine Tochter ohne Mitgift heirate. Dieses „sans dot“, das Harpagon immer wieder vorkehrt, findet auch Valère scheinbar für einen mächtigen Grund; „cela ferme la bouche à tout. Sans dot!“ Harpagon eilt ab, da er einen Hund bellen hört (8.), worauf Valère die ungehaltene Élise über seine Absichten, den Alten immer mehr zu gewinnen, aufklärt; was ihm auch so sehr (9.) gelingt, dass ihn Harpagon (10.) sogar bittet, auf seine Tochter weiter einzuwirken und sagt: „heureux qui peut avoir un domestique de la sorte!“

II. Akt. (1.) Cléante erfährt von seinem Diener la Flèche, unter welchen Bedingungen ihm ein Wucherer Geld zu leihen sich herbeiliesse. Ausser den hohen Zinsen hätte er noch eine Reihe wertloser Utensilien an Geldesstatt anzunehmen. Die Not zwingt ihn, auf alles einzugehen; da stellt es sich heraus (2.), dass der Wucherer sein eigener Vater Harpagon ist,[1]) und es kömmt (3.) zu einer heftigen Szene zwischen Vater und Sohn, die nur durch Frosines Ankunft und die Sorge des Alten, der nach seinem Gelde sieht (4.), unterbrochen wird. Unterdes schildert la Flèche in einigen Zügen den Geiz Harpagons „de tous les humains, l'humain le moins humain, le mortel de tous les mortels le plus dur et le plus serré ... et donner est un mot pour qui il a tant d'aversion qu'il ne dit jamais ‚je vous donne‘, mais ‚je vous prête le bon jour‘.“ Frosine hat alsbald (6.) Gelegenheit, diese Wahrnehmung selbst zu machen. Alle ihre Schmeicheleien über sein blühendes Aussehen und seine Hoffnungen bei Mariane vermögen ihn nicht, ihr mit etwas Geld auszuhelfen.

III. Akt. (1.—6.) Harpagon will seiner Braut zuliebe ein Souper veranstalten, weshalb er seine ganze Dienerschaft zusammenruft und ihr die nötigen Verhaltungsmassregeln giebt. Sparsamkeit ist das erste Gebot. Valère unterstützt ihn hierbei treulichst und erregt dadurch das besondere Missfallen des Kutscher-Kochs maître Jacques. Mariane wird durch Fro-

[1]) Diese Szene findet sich ähnlich in der Belle Plaideuse (1655) von François le Metel, sieur de Boisrobert (gest. 1662). Vgl. Lotheissen. IV, 51. — Beauchamps, Recherches. II, 134. — Rigault, Hist. S. 77.

sine bei Harpagon eingeführt (7. 8.) und von diesem freundlichst begrüsst (9.), was sie aber durchaus nicht für ihn gewinnt (10.) Cléante macht an Stelle seines Vaters die Honneurs (11.) in einer Weise, die für den letzteren unerträglich wird, da ihm Cléante einen prächtigen Diamant vom Finger zieht und ihn Mariane, trotz allen Widerstrebens des Vaters, verehrt. (12.) Harpagon wird abgerufen (13. 14.) und überträgt Valère die Aufsicht. (15.)

IV. Akt. (1.) Cléante, Mariane, Élise und Frosine beraten sich über die weiter zu ergreifenden Schritte. Harpagon kömmt (2.) noch eben recht, um zu sehen, wie sein Sohn seiner künftigen Stiefmutter die Hand küsst. Da er mit Cléante allein ist (2.), sucht er ihn auszuforschen und erfährt denn auch, dass sein Sohn Mariane liebe (3.), und dass „toutes vos menaces ne feront rien". Maître Jacques wird als Schiedsrichter gerufen (4.) und versteht sich trefflich aus der unangenehmen Sache zu ziehen, indem er mit jedem vereinzelnt verhandelt und jeden glauben macht, der andere gebe nach. Kaum ist maître Jacques fort, (5.) so geraten sie beide heftig aneinander, und mit allen Flüchen eilt der Alte ab. La Flèche hat die Kassette Harpagons im Garten erspäht und ausgegraben (6.) und überbringt sie nun Cléante mit den Worten „voici votre affaire". Harpagon hat den Diebstahl sofort entdeckt und giebt (7.) seinem Schmerz in dem trefflichen, stellenweise Plautus entlehnten Monologe[1]) Ausdruck.

„Au voleur! au voleur! à l'assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné; on m'a coupé la gorge: on m'a dérobé mon argent. Qui peut-ce être? Qu'est-il devenu? Où est-il? Où se cache-t-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? Où ne pas courir? N'est-il point là? N'est-il point ici? Qui est-ce? Arrête. (A lui même, se prenant par le bras.) Rends-moi mon argent, coquin ... Ah! c'est moi! Mon esprit est troublé, et j'ignore où je suis, que je suis et ce que je fais. Hélas! mon pauvre argent! mon pauvre argent! mon cher ami! on m'a privé de toi; et puisque tu m'es enlevé, j'ai perdu mon support, ma consolation, ma joie: tout est fini pour moi et je n'ai plus que faire au monde. Sans toi, il m'est impossible de vivre. C'en est fait; je n'en puis plus; je me meurs; je suis mort; je suis enterré. N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui l'a pris? Euh! que dites-vous? Ce n'est personne. Il faut qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure; et l'on a choisi justement le temps que je parlais à mon traitre de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute ma maison, à servants, à valets, à fils, à fille, et à moi aussi. Que de gens assemblés! Je ne jette mes

[1]) Wilh. Wagner (Ausg. der Aulularia) bemerkt zu *V.* 705 (Perii u. s. w.) (S. 148): „Molière's masterly imitation of this scene should be compared with Plautus, though it is difficult to decide, which is the better, the original or the imitation."

regards sur personne, qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Hé! de quoi est-ce qu'on parle là? de celui qui m'a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je vous supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part, sans doute au vol que l'on m'a fait. Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences, et des bourreaux. Je veux faire pendre tout le monde; et si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après."

V. Akt. (1.) Der Gerichtskommissär ist zur Untersuchung gekommen. Diesen Umstand benützt maître Jacques (2.), seine Rache an Valère zu kühlen, indem er den Verdacht des Diebstahls auf diesen lenkt. Valère (3.) glaubt, Harpagon habe seine Liebe zu Élise entdeckt; und obwohl er vor dem Vater etwas reiner dasteht, als Lykonides und seine Nachfolger, sagt er doch: „il est vrai que j'ai commis une offense envers vous". Und was konnte ihn hierzu veranlassen? „Die Liebe." „Bel amour, bel amour, ma foi, l'amour de mes louis d'or!" Vergeblich versichert Valère, dass ihn nicht die Rücksicht auf eine reiche Aussteuer dazu führte; das Missverständnis ist hier lange fortgesponnen.

Val. Je ne l'ai point enlevée; et elle est encore chez vous.
Harp. (à part) O ma chère cassette! (Haut) Elle n'est point sortie de ma maison?
Val. Non, Monsieur.
Harp. Hé, dis-moi donc un peu; tu n'y as point touché?
Val. Moi, y toucher . . .

u. s. w., bis es sich endlich aufklärt. Élises Liebe bringt Harpagon von neuem zum Wüten (4.); er macht ihr die heftigsten Vorwürfe. (5.) Um sich zu rechtfertigen, erklärt in Anselmes Gegenwart Valère, dass er nicht gewöhnlicher Abkunft sei. Er sei der Sohn des Don Thomas Alburci, und so stellt es sich heraus, dass Anselme der Vater Valères und Marianes ist. Nun hält sich Harpagon an den Vater des Diebes. Cléante aber (6.) beendet den Schmerz Harpagons, indem er ihm verspricht, sein Geld ihm zurückzuerstatten, wenn er ihm Mariane giebt. Für den alten Geizhals hat sonst nichts auf der Welt Wert. Gleichgültig gegen das Schicksal seiner Kinder lässt er alles geschehen, da er seine „chère cassette" erhält und Anselme den Kommissär bezahlt.

Wenn man Molières unmittelbarste Vorgänger, von dem antiken Dichter Plautus ganz abgesehen,[1]) ins Auge fasst, so

[1]) Bromig, Vergleich. der Aulularia und des Avare. Burgsteinfurt 1854. — Saegelken, De Molierii fabula avari nomine inscripta.

kann man nicht rühmend genug anerkennen, wie anständig Molière den Stoff gestaltet hat, der ursprünglich mit so derben Szenen ausgestattet war; und wie er trotzdem keine derselben gänzlich aufgegeben hat, ob er auch nicht gerade sehr vieles direkt aus Plautus zog[1]) und besonders wörtlich wenig in den „Avare" überging.[2])

Trotz abwerfender Urteile über Molière[3]) und des Tadels, der verschiedenen Einzelheiten, zum Teile mit Recht, geworden ist,[4]) muss man sich doch auf die Seite jener[5]) stellen, die Mo-

---

Bremae 1856. — H. König, L'Avare de Molière et l'Aululaire de Plaute. Corbach (Gym. Progr.) 1871. 11 S. 4°. — J. Scheltz, L'Avare de Molière et l'Aululaire de Plaute. Eisleben (Realschul-Progr.) 1872. — W. Klingelhöffer, Plaute imité par Molière et par Shakespeare. Darmstadt 1873. — H. Groon, Comparaison entre l'Avare de Molière et l'Aululaire de Plaute. (Programm des k. Domgymnasiums.) Verden 1874 75. (S. 2—32.) — Vgl. Lotheissen. IV, 51 und 69.

[1]) Ussing. I, 272. Molierii autem act. I, scen. 3. compares, si placet, cum Plauti v. 40 sqq. et 622 sqq.; act. IV, scen. 7. cum v. 705 sqq.; act. V, scen. 3. cum v. 723 sqq. — Groon, l. c. pag. 28. Aulul. I, 1 u. IV, 4 = Mol. I, 3; Aulul. IV, 9 = Mol. IV, 7; Aulul. IV, 2 = Mol. V, 3.

[2]) Etwa *V.* 41. Circumspectatrix u. s. w. = I, 3 „un traitre dont les yeux maudits assiègent toutes mes actions". *V.* 45. Tibi ego rationem reddam stimulorum meorum = ebenda: C'est bien à toi, pendard, à me demander des raisons; *V.* 52. At ut scelesta sola secum murmurat = ebenda: Tu murmures entre les dents; *V.* 636. Ostende etiam tertiam = les autres; *V.* 653. Eucl. Juppiter te dique perdant. Strob. Haud agit male gratias = I, 3. Harp. Va-t-en à tous les diables! La Flèche: Me voilà fort bien congédié; das „sans dot" stammt aus *V.* 237. At nil est dotis quod dem. *V.* 290. Pumex non aeque aridus = II, 5. Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses; und natürlich *V.* 709. Perii u. s. w.

[3]) Vgl. Hurds Urteil oben S. 263, A. 1. Auch Schlegel kritisiert den „Avare" so scharf, dass Taschereau (Hist. de la vie et des ouvr. de Molière) meint, es geschehe nur aus Rache „à venger son pays de l'oppression de Napoléon". (!)

[4]) Vgl. z. B. Kreyssig (Gesch. der frz. Nationallitteratur): „Ein erfahrener Wucherer, der seinen Geldkasten vergräbt, ein Mann, der nicht zwei brennende Lichter im Zimmer leiden mag (V, 5), der ohnmächtig wird, wenn sein Koch ihm den Küchenzettel eines mässigen Abendbrots vorträgt — und dieser seltene Mann im Besitz von Kutschpferden, eines Intendanten und zum Überfluss sterblich in ein armes Mädchen verliebt und ein Nebenbuhler seines Sohnes — das sind Farben, die sich in dem Porträt einer einzigen Person nicht vertragen, möge der Glanz jeder einzelnen immerhin nichts zu wünschen übrig lassen." S. gegen diesen letzten Einwurf bei Sulzer I, 489ª „der Misanthrop muss," wie Diderot sagt, „sich in eine Kokette, Harpagon in ein armes Mädchen verlieben." — Groon, l. c. pag. 24, erklärt sich auch gegen die Szene zwischen Harpagon und Frosine, und jene, wo das Souper bestellt wird, und findet (pag. 26) Plautus gegenüber, dass dort die aula, hier aber Cléante und Valères Liebe die Hauptsache sei.

[5]) Fuhrmann (Hdbch. III, 41): „Der Geizige des Molière übertrifft jedoch das Plautussche Original weit." — W. Wagner, De Plauti Aulularia (Bonn 1864), zweifelt nicht, „quin Molierius Plautum longe superaverit".

lières grossen Fortschritt gegenüber Plautus anerkennen und mit Mahrenholtz zugestehen,[1]) dass er „überall sein Vorbild verschönert und verbessert" habe. Welche Fülle neuer Szenen hat Molière geschaffen! Welch vollendetes Lustspiel hat er zustande gebracht, ohne die Grundlinien zu verwischen! Jede Figur, jedes Wort lässt sich noch aus dem Urbilde heraus entwickeln, ob sie auch zu dem sittlichen Anstande gehoben ist, den die moderne Bühne verlangt. Wahrlich der alte Dichter darf es dem französischen Autor danken, dass er eines seiner Lustspiele so populär gemacht und auf Jahrhunderte hinaus der Bühne aller Nationen in so klassischer Form wiedergeschenkt hat.

Nach dem Erscheinen des Molièreschen „Avare" hatten die direkten Nachahmungen der plautinischen Aulularia so ziemlich ihr Ende genommen. Reinhold Lenz ausgenommen, war für alle späteren Molière die Quelle, und vielleicht nur ein flüchtiger Blick traf das Original. Congreves Lustspiel „Love for Love"[2]) basiert auf dem Avare[3]) und andern Molièreschen Stücken. In zahlreichen Übersetzungen ging der übrigens auch in der Heimat mannigfach umgestaltete[4]) Avare durch die Welt. In Deutschland finden sich in einer älteren Sammlung übersetzter prosaischer Stücke (Frankfurt 1670, 8°, 3. T.,) schon Molièresche Stücke, z. B. der Geizige;[5]) nachher spielte man im Jahre 1735 in Hamburg nach Joh. Neubers[6]) Übersetzung den Geizhals, später in der Bearbeitung von Heinrich Zschocke, die in Weimar im Jahre 1806 keinen Beifall errang.[7]) In Spanien ist aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts „El Avarieńto" des Don Manuel de Iparraguirre[8]) und „El Avaro" des Don Luciano Francisco Comella[9]) zu nennen.

---

[1]) Molière. S. 235.

[2]) London (H. Scheurleer, F. Z. 1752). 126 S.

[3]) Mahrenholtz a. a. O. S. 324. 378.

[4]) Claus, l. c. S. 69: L'Avare, comédie de Molière en cinq actes, mise en vers avec des changemens, par M. Mailhol. Bouillon, de l'imprimerie de la société typographique 1775, zuerst im Odeon 1813 dargestellt. — Harpagon, comédie en trois actes d'après Molière. arrangée pour un divertissement de jeunes gens, et adoptée au théâtre du collège de Cambrai par Alteyrac (Cambrai, Hurez 1806). — L'Avare, comédie en cinq actes et en prose de Molière, mise en vers blancs ... par le comte de St. Leu. Rome 1825. — L'Avare, comédie en cinq actes de Molière, mise en vers, par Antonie Rastoul. Avignon 1836.

[5]) Hamburgische Theatergeschichte von Joh. Fried. Schütze. Hamburg 1794. S. 39.

[6]) Schweitzer. S. 126.

[7]) Weber (Zur Gesch. des Weim. Theat.). S. 165. „In Weimar gefiel Molières Geiziger in der Bearbeitung von Zschocke nicht. Er wurde am 13. Nov. 1806 und nur noch einmal gegeben."

[8]) Barrera y Leirado, Catál. S. 196. — Moratin, l. c. S. 50.

[9]) Moratin, l. c. S. 62.

In Dänemark war 1722 das Theater zu Kopenhagen mit einer Übersetzung von Molières Geizigem eröffnet worden.[1]) In Holland hatte man den Geizhals des Pluismer;[2]) in Ungarn die Bearbeitung von Christoph Simai, der sich mancherlei nicht gerade zweckmässige Änderungen erlaubte;[3]) ferner die neueren Übersetzungen von Gabriel Döbrentey[4]) und Gabriel Kazinczky.[5])

Einer späteren Umgestaltung des Molièreschen Lustspieles zu dem lateinischen Stücke Philochrysus seu Avarus des Jesuitenpaters Lejay (1697) ist schon oben (S. 72) gedacht worden. Der Monolog des Avarus, der den Diebstahl entdeckt hat, mag am besten zeigen, in welchem Verhältnisse das Stück zu seinen Quellen steht, weshalb er hier in der Übersetzung Boysses[6]) folgt:

---

[1]) Prutz, Holberg. S. 146.

[2]) Moliériste. I, 155. En Hollande toutes les traductions publiées vers la fin du XVIIe et le commencement du XVIIIe siècle sont en vers. Je ne citerai que la traduction de l'Avare par Pluismer. (Bibliog. Molièresque no. 703.)

[3]) Moliériste. I, 184. La première comédie importante du poète traduite en hongrois a paru aussi dans le courant de la même année: Christophe Simai, de l'ordre des Pères pies a traduit l'Avare. Sa traduction a paru dans le premier volume du „Magyar Jatékszin", édité par Jean Endrödi. La traduction avait pour titre „Zsugori, telhetetlen fosveny ember" (Harpagon, l'avare insatiable). Simai n'a pas traduit, mais il a remanié cette comédie ce que beaucoup d'écrivains ont fait dans presque toutes les littératures de l'Europe. Il a changé les noms des personnages en noms hongrois; il a transporté la scène à Rév-Komàrom. Mais le traducteur ne se contenta pas de changer les noms et la scène. Simai voulut rendre le sujet plus intéressant et il fit précéder sa comédie de cette exposition singulière: „Au temps de l'Empereur Léopold, dit-il, les révoltés ont ruiné la maison d'un noble; son fils, ainsi chassé de la maison paternelle fut élevé par des gens compatissants. Plus tard il se mit à la recherche de son père. Après l'avoir cherché en maint endroits il suivit l'indication d'un marchand et se rendit à Rév-Komàrom. Avant de retrouver ses parents et sa sœur il y prit service dans la maison d'un homme riche nommé ‚Lencsés', le même que nous appelons dans la pièce ‚Zsugori' (Harpagon) à cause de son avarice sordide. Plus tard, il épousa Christine, la fille de son maître, qu'il avait sauvée au péril de sa propre vie des mains de quelques vagabonds." Le traducteur a inventé cette histoire pour donner une certaine actualité à sa pièce et pour exciter l'intérêt des lecteurs. Les changements de Simai, comme bien on pense, ne furent pas avantageux à l'original. — Vgl. Schweitzer. 3. S. 84.

[4]) Moliériste. I, 186. L'Avare de Döbrentey (1821) n'est plus une imitation, c'est une traduction fidèle et consciencieuse de l'original. Döbrentey a supprimé la XIIe scène du IIIe acte et la scène V de l'acte IV, dans lesquelles — à son avis — s'était égaré le génie de Molière. — Schweitzer. S. 86.

[5]) Im Jahre 1863. — Moliériste. I, 187. — Schweitzer. S. 87.

[6]) A. a. O. S. 213.

„Par ici! Par ici! Au secours! Arrêtez les fuyards! Tuez-les! ... (Il entre en scène.) Malheur à moi! Où aller? Que faire? Tout me manque, les forces, l'âme, la voix. Quoi? Qu'est-ce? J'entends, je vois des voleurs ici, là, partout. Ils s'enfuient de ce côté ... Ah! je les tiens ... Misérables! Rendez-moi mon argent ou bien ... Mais non, mes yeux me trompent ... Ils s'échappent de mes mains. Je n'ai plus qu'à mourir. A quoi bon vivre, si la joie, l'honneur de ma vie, si mon or m'est enlevé? (Ses enfants, son frère, son esclave accourent.) Ah! voilà les traîtres, voilà cette bande de voleurs. Quel supplice leur infliger? Courez! courez! que l'on prépare les chaînes, les prisons, le fer, les croix, que toute cette infâme maison périsse! Ah! détestables enfants qui avez commis ce crime! Et vous n'en avez point de honte? (On lui demande, de quel crime il s'agit.) Quel crime? Vous demandez quel crime vous avez commis; alors que vous dépouillez votre père. Rendez-moi mon argent, ou vous périrez. (Il menace son fils aîné qui proteste.) C'est donc le plus jeune qui est le coupable. Viens ici! Avoue ton crime, ou je te corrigerai si bien que tu rendras ton âme sous les coups. (Le plus jeune se défend, montre ses poches. A son neveu.) C'est donc le fils de Pamphile qui a conseillé ce crime. (Celui-ci réclame. A son esclave.) Je t'attendais, voleur; par quel sortilège as-tu réussi jusqu'à présent à éviter la mort de mes propres mains ... Mais rien n'est perdu. Cette main frappera ta tête criminelle. (Il le frappe. Son frère intervient.) Toi aussi, tu es leur complice; tu ne rougis pas de tremper dans de pareilles machinations. Hélas! que devenir! Toute ma maison conspire contre moi. Domestiques, frère, enfants, tout le monde en veut à ma vie. (Il s'attendrit.) Vous tous, par ces genoux que j'embrasse, que j'inonde de mes larmes, rendez-moi mon argent si vous l'avez."

Eine Übersetzung der Aulularia lieferte 1761 Girauld.[1])

Direkt aus der lateinischen Quelle schöpfte der Niederländer P. C. Hooft (S. 81). Sein „Warenar",[2]) der im Jahre 1617 in der Amsterdamschen Akademie aufgeführt wurde, ist genau nach der Aulularia gearbeitet und hat das Lob, das ihm Hugo de Groot,[3]) der grosse Dichter

---

[1]) Schweiger, Handbuch. II, 2.

[2]) Cluchtighe Comedy van Ware-nar, dat is, Aulularia, nae 's lants gelegentheit verduitscht. Die Ausg. von 1617 (C. L. van der Plassen, Amsterdam, 4°) ist selten und in drei Exemplaren auf der Haarlemer Stadtbibliothek; 1626 (Amst., W. J. Wijngaerts, 4°); 1630 (Rotterdam, J. van Waesbergen, 4°); 1634 (Amst., 4°) (fälschlich oft als erste Ausg. zitiert); 1638 (Amst., D. C. Hout-Haeck, 4°); 1657. 1661 (Amst., Lescailje, 8°); 1667, 8°; 1678 (Amst., J. Boumann, 8°); 1695 (Amst., Lescailje, 8°); 1709 (Amst., Lescailje, 8°); 1724 (Amst., 8°); 1726. 1729. — Im Jahre 1841 hat die Letterkundige Faculteit der Hochschule Leiden eine philologische Erklärung Warenars und einen Vergleich mit Plautus und Molière als Preisaufgabe gestellt, die M. de Vries löste, und deren Bearbeitung sich in der vortrefflichen Ausgabe findet: P. C. Hoofts Warenar, met eene inleiding en aanteekeningen door M. de Vries. Leiden (H. W. Hazenberg & Co.) 1843.

[3]) Hugo de Groot schreibt in einem Briefe an P. C. Hooft vom 24. Januar 1617: „Ik zende VE. wederom de Aulularia, een trans-

Vondel,[1]) Janus Broekhousius,[2]) u. a. reichlich spendeten, treulich verdient.

Das Stück leitet ein Prolog (voorreden) der Miltheit und Gierigheit ein, und noch zum Schlusse berichtet uns die Miltheit:

Dit spel zal *Pottery* heeten, zoo gy 't meught veelen,
Spraekmakende gemeent. Plautus heeft het doen spelen
Voor burgers en eêlen van 't Roomsche bloet.
'T is een Huis-got die by hem de voorreden doet;
Maer om dat gy van zulk got niet veel hebt hooren zeggen,
Zoo heeft *de Overzetter* diens rol my, Miltheit, toe gaen leggen:
Plautus stelt de geschiênis al hat men ze 't Athen bespeurt,
Maer wat is 'ver ook dat 't Amsterdam niet en beurt?
Dus nemen wy best bekende plaeten en straetjens;
Niemant trek hem iet aen, 't zyn maer hoofde lozose praetjens.

Eerste Bedryf. (1.) Der Geizhals Warenar hadert mit seiner Magd Reym, dass sie stets als Aufpasserin herumstehe. Aus seinem Selbstgespräche entnehmen wir, dass er befürchtet, sie möchte ihm seinen Schatz „aus dem Neste nehmen".

Krijght ze de snof van de pot mit gelt in de neus,
Ik bin armer man as de gevangen slaven.
Nu moet ik de vloer iens weêr op gaen graven,
En zien of ze noch staet zoo ik ze heb esteld.

Er eilt ab, um nach seinem Schatze zu sehen, und wir erfahren nun von Reym, dass Warenar ein böser Herr sei. Nächte lang wache er; man wisse den Grund nicht. Noch mehr Sorge aber bereite ihr die Tochter des Alten, „die op haer uiterste gaet, beladen met kint, en haest zal moeten baeren." (2.) Befriedigt kehrt Warenar zurück; dem Schatze fehlt nichts. Seine Vorschriften an Reym haben zunächst seine Armut im Auge. „Arm ben ik, dat weet ik wel." (3.) Frau Gertruid redet ihrem Bruder Rijkert zu, sich eine Frau zu nehmen und empfiehlt ihm nachdrücklichst Warenars Tochter. (4.) Warenar

laat, 't welk, mijns ordeels, het origineel in veele deelen overtreft. Ik heb het zelve niet eens, maar meermaal overlezen, met zonderling plaizier, zulks dat ik het mede stel onder de instrumenten, gedient hebbende tot herneeminge van mijne gezondtheit."

[1]) (Poëzy D. II. bl. 234. 1670.) Ein eigenes Epigramm: op het kluchtspel van Warenar met zynen pot:

Den Ridder Hooft beving een zucht
Te volgen Plautus nutte klucht,
Op Warnars naem een vrekke zot,
Beangst, bekommert voor zyn' pot u. s. w.

[2]) Ad Tibullium, pag. 128: „Noli committere, quin inspicias Hoofdii nostri Aululariam, expressissimam verissimamque imaginem antiquae ac vernaculae festivitatis."

kömmt eben recht. Nach kurzem Gespräche mit Rijkert kömmt er wieder auf seine Armut zu klagen.

Ik klaegh over de armoed' die ik moet lyen;
Ik heb daer een eenige dochter te vryen,
Daer ik niet meê geven kan, myn lieve maet,
Zoo komt het toe datter ook niemant nae staet.

Da ihm nun Rijkert sagt, er habe ihm etwas zu sagen, befürchtet Warenar bereits, er habe es auf seinen Schatz — het katshooft[1]) — abgesehen und macht sich schnell fort, um nach demselben zu sehen. Es ist alles in Ordnung. Rijkert verlangt nun Warenars Tochter zur Ehe. Er beansprucht keine Mitgift, und so soll noch diesen Abend die Hochzeit beschrieben werden. Immerhin aber vermutet Warenar noch, dass Rijkert um den Schatz wisse und darum das Mädchen freie. (5.) Er macht darum Reym arge Vorwürfe, dass sie überall Gerüchte von seinem Reichtum verbreite und

„dat ik myn dochter met groot goet ten huwelijk gae besteden".

Endlich teilt er ihr mit, dass sie diesen Abend verlobt werden soll. Reym meint zwar, das würde Kosten verursachen, „dat zel wat kosten;" aber Warenar fällt erfreut ein: „Im Gegenteile, der Bräutigam hält mich frei!" „de bruigom houdt me vry." — Reym ist selbstverständlich über die Mitteilung stark betroffen. Braut — in diesem Zustande!

De bruit, de bruit te worden! en z' is *op het uiterste zwaer!*

Tweede Bedryf. (1.) Das Mahl zur Verlobung wird bereitet. Lekker, der Diener (jongen), Casper (hoofmeester) und der Koch Teeuwes wollen in Thätigkeit treten, wobei ihnen Reym die Versicherung giebt, dass Holz und sonstiges Brennmaterial nicht zu finden sei. (2.) Warenar ist unterdessen auf dem Markte gewesen, hat aber seine Einkäufe beschränkt:

„'T wordt zoo licht niet ewonnen as verslempt of verzopen."

Da hört er drinnen im Hause Teeuwes dem Küchenjungen von einem kleinen Topfe etwas zurufen:

„deze *pot* is te klein!"

Sofort stürzt er ins Haus, sein Herz klopft aus Angst um seinen Geldtopf.

---

[1]) Mit „Katzenkopf" bezeichnet er ein nach oben sich erweiterndes Gefäss von der Gestalt eines Katzenkopfes, dessen Henkel die Ohren der Katze vorstellen sollen.

Derde Bedryf. (1.) Teeuwes klagt über die schmähliche Behandlung, die er von Warenar erlitten habe. (2.) Alsbald setzt dieser seine Beschimpfungen fort, da die Köche ohne seine Erlaubnis und in seiner Abwesenheit in sein Haus gedrungen seien. Wieder sieht er nach dem Schatze und schickt (3.) dann den Koch in die Küche zurück. (4.) Rijkerts Verlobung beschäftigt ihn noch fortgesetzt; er glaubt noch immer, er habe es auf sein Geld abgesehen. Selbst als er Zeuge eines langen Monologes (5.) wird, in welchem Rijkert die Vorzüge auseinandersetzt, die darin liegen, wenn einer ein armes Mädchen heiratet, da die reiche Frau auch in ihren Ansprüchen weitgehe und so ihre Mitgift wieder verbrauche, freut er sich zwar momentan dieser Anschauungen seines Schwiegersohnes, doch aber glaubt er, im ferneren Gespräch wieder Anspielungen auf seinen Schatz zu finden:

„Hy weet van de Pot; de meit heeft me verraên."

Rijkert entfernt sich, um abends mit dem Notar wiederzukommen. Warenar aber fasst den Entschluss, seinen Geldtopf auf dem Armensünderfriedhof (het Ellendige kerkhof) zu verscharren.

Vierde Bedryf. (1.) Lekker hat nach langem vergeblichem Suchen den Liebhaber von Warenars Tochter, Klärchen, den jungen Ritsert, gefunden und erzählt nun, welchen Eindruck auf den Jüngling die Nachricht machte, dass sein Oheim seine Geliebte heiraten wolle. Da er Warenar heranschleichen sieht, tritt er zurück, um ihn zu beobachten. (2.) Warenar kommt mit seinem Topfe zu dem Armensünderfriedhof. Sein Herz:

„deeunt in me lijf, of 't ien danskaemer was;"

Da entdeckt er Lekker; erzürnt prügelt er ihn und jagt ihn mit dem Befehle weiter, sich nicht mehr umzusehen. — Die nächste (3.) Szene spielt vor Warenars Hause. Ritsert gesteht seiner Mutter, dass er Klaartje, Warenars Tochter, liebe, und dass sie von ihm guter Hoffnung sei; sie möge doch mit dem Onkel darüber sprechen. — Lekker hat mittlerweile Warenars Rat, nicht umzusehen, schlecht befolgt. Er hat den Alten belauscht und kommt nun mit dem entwendeten Geldtopfe, sich seines Reichtums freuend:

„nu bin ik zoo rijk as 't waeter diep is."

Kaum ist er weg, so stürzt Warenar, der sein Geld vermisst, herein:

Och hadd' ik het weêr en waer slechts esturven dan.
Wat komt my over, ik bin ien bedurven man.
Houdt den dief! houdt den dief! Wat dief? 'k wet niet, hy is al deur.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Heeft 'er niemant de dief ezien? niemant niet? niemant niet?
Of hy gaet, of hy staet, of hy loopt, of hy vliedt,
Ik zel hem nae schrijven in alle langden.
Vroome burgers, ik bidd' 'et je mit gevouwe hangden,
Vroome burgers, staet by, helpt mijn op deze tocht
— — — — — — — — — — — — —
Wat grinnikje? onder jou luy is al meê verschiet van dieven
— — — — — — — — — — — — —
Ja wel, verlies ik het gelt, ik verlies mijn zinnen.

Auf sein Angstgeschrei läuft Ritsert herzu. Was ist zu thun? Er muss es denn eingestehen:

„'T groote woord moet'er uit!"

Er glaubt nämlich, Warenar habe von dem Zustande seiner Tochter erfahren. Er tritt denn hin vor ihn: „Ik heb't gedaen, ik ken 't. „„Wat zeghje daer?"" ruft der Alte. „De waerheit."

Auf Warenars weiteren Vorhalt erwidert Ritsert:

'k was 'er toe gedrongen, het heeft zoo willen zijn.
— — — — — — — — — — — — —
— Ik beken 't, ik heb groffelijk misdreven,
En bidd' jou, neemt het dus euvel niet, maer wilt het my vergeven.

Im Trunke und aus Liebe ist es geschehen, und es muss und wird nun wohl so bleiben. „Was! So bleiben? Her damit!" donnert Warenar, worauf Ritsert naiv entgegnet:

Wat wilje van mijn hebben? *jou dochters maeghdom?*
Hou zoud' ik je daer aen helpen, 't is immers te laet.

Doch will er alles gut machen; niemand anderm soll sie mehr gehören. „Geefje niet weêr?" „„Was denn?"" „De Pot mit het gout." „„Ich weiss von keinem Golde."" „Du hast es aber eingestanden." „„Wie? ein Dieb soll ich sein?"" Nun erst wird alles klar. Um die Tochter handelt es sich.

Ik heb haer onteert,
En z' is rechtevoort op 't uiterste zwanger.

Noch mehr jammernd geht Warenar ins Haus, Ritsert bleibt vor demselben stehen.

Vyfde Bedryf. (1.) Hier wartend, belauscht Ritsert Lekker, der, noch seines Glückes voll, auftritt:

Gien keuningh mijns gelijk, 't zy Turk of Karsten.

Da er sich entdeckt glaubt, gesteht er Ritsert seinen gelungenen Diebstahl, ist aber sehr enttäuscht zu hören, dass Ritsert Warenars künftiger Schwiegersohn ist. — Zu Reym (2.) gesellt sich Gertruid (3.), und im Gespräche mit ihr giebt Reym eine prächtige Schilderung von Klaartjes Persönlichkeit und ihrer häuslichen Geschicklichkeit. (4.) Lekker redet Ritsert zu, den Schatz noch nicht zurückzugeben.

„'T weêr geven komt vroegh genoegh."

Ritsert aber will kein unrechtes Gut; er begrüsst (5.) den auftretenden Warenar mit der freudigen Nachricht:

„Jou Pot is behouwen mit al het gout."

Warenar ist wohl befriedigt; allein er hat sich geändert.

O Pot, wat hebje me hertzeer ekost!
'k wil niet weêr an den dangs, 'k heb 'er qualijk by ervaeren;
'k zel mijn leven gien potten mit gelt meer bewaeren;
Ik bin dat spul al moê, dat 's rain uit ezeit.

Er hat genug, um für seine Person zu leben, und schenkt die Summe den Verlobten. Selbst Lekker (6.) erhält für sich noch fünfhundert Gulden.

Hooft hat sich genau an Plautus gehalten, ohne gerade ein knechtischer Übersetzer desselben zu bleiben.[1]) Vor allem hat er den Schluss selbständig erfunden,[2]) worüber Jonckbloet (Gesch. d. nied. Litt., deutsch

[1]) Ausg. von de Vries, S. XXIV. „Hij kende de blijspelen van Plautus en Terentius, hij bragt er uren van kunstgenot mede door ... Zelfs eene oppervlakklige vergelijking zal toonen, dat Hooft meer is geweest dan een bloot vertaler, dat hij oordeelkundig nagevolgd en het stuk met nieuwe vindingen verrijkt heeft."

[2]) Ibid., S. XXIX. „Zoodanig en verschil (von Plautus) heeft plaats in de voorrede, die het blijspel voorafgaat, en sterker nog in het gansche laatste bedrijf ... In het laatste bedrijf van het blijspel moest eene grootere afwijking van het oorspronkelijke den oordeelkundigen navolger noodzakelijk voorkommen. Dit gedeelte hing te naauw met de Romeinsche zeden te zamen, dan dat het op een Hollandsch tooneel gepast zoude geweest zijn. De slaaf bij Plautus, den schat bemagtigd hebbende, deelt dit gelukje terstond aan zijnen meester Lyconides mede. Wat toch zou een slaaf met eene zoo groote som gelds kunnen aanvangen? De strenge tucht, waaronder hij gebukt ging, maakte hem het bezit van goud even lastig als nutteloos, en de onverhoopte vond kon hem niet anders opbrengen, dan de hoop op het verkrijgen zijner vrijheid. Maar Lyconides weigert hem die. Welnu, hij geeft voor het geheele berigt uit scherts te hebben verzonnen, en niet eerder komt hij tot de bekentenis der waarheid, niet eerder stelt hij zijnen heer den gevonden schat ter hand, dan nadat hij daarvoor zijne vrijlating bedongen heeft. Maar geheel anders zou een hedendaagsch loonbediende in een dergelijk geval

von W. Berg) II, 134 sich äussert: „Hooft hat auch den Schluss geändert. Da sich bei Plautus der Sklave des Schatzes bemächtigt, zeigt er es sogleich seinem Herrn an, indem er dadurch seine Freiheit zu erhalten hofft. Als ihm das nicht gelingt, giebt er vor, das Erzählte nur ersonnen zu haben; schliesslich wird er freigelassen und stellt seinem Herrn den Schatz wieder zurück. Für diese Szene hatte natürlich die Amsterdamer Welt keinen Boden; deshalb liess Hooft den geraubten Topf mit Geld von Lekker verbergen, der den Inhalt zu seinem eigenen Vorteil verbrauchen wollte. Ritsert überfällt ihn, entdeckt sein Geheimnis und zwingt ihn, den Schatz dem Eigentümer zurückzugeben. Diese Veränderung erhält in allen ihren Einzelnheiten eine echte Amsterdamer, aber zugleich auch eine echt komische Färbung. Auch die andern Szenen des letzten Aktes sind Hoofts Erfindung. . . . Er dichtete einen neuen Schluss hinzu, in welchem unter anderm der Magd Reym Lobspruch auf Klaartjen vorkömmt, der wirklich ganz eigenartig ist.“ [1])

Wie bei Plautus, ist die Strasse die Szene geblieben; doch ist die ganze Handlung lokalisiert. Wie genau indessen sich Hooft an Plautus hielt, und wie geschickt er die richtigen Worte fand, um das Original deckend wiederzugeben, mögen einige (meist schon von Prof. Vries in seiner Ausgabe bezeichnete) Stellen erweisen.

V. 40. *Exi, inquam, age* u. s. w.
Her uit, zegh ik, her uit: ik zegh je fluks her uit.
Zij wroet mit heur oogen as ien varken mit zijn snuit.

V. 71. *Nescio pol, quae illunc hominem intemperiae tenent.*
Me dunckt dat jou de Bolwurm quelt.

V. 150. *Lapides loqueris.*
Stien veur mijn pot.

V. 215. *Aurum huic olet.*
Hij heeft de pot gerooken.

V. 237. *At nil est dotis quod dem.*
Ik kan 'er niet mêe geven

V. 238. *dummodo morata*
Ik trouw ze om haer goed manieren.

V. 269. *nam probrum atque partitudo prope adest*
en z' is op het uiterste zwaer.

handelen. Hooft gevoelde dit, en daarom laat hij Lekker den ontvreemden pot verbergen, ten einde hij van den inhoud, na aftrek der door hem zoek gemaakte gelden van zijnen heer, eens regt vrolijk en lustig zijn mogt. Doch Ritsert overtalt hem, ontdekt zijn geheim, en zijne hoop is verijdeld. Hij moet den schat aan den eigenaar afstaan, en mag zich gelukkig rekenen, er op het laatst nog met een ruim geschenk af te komen . . . (XXXI) Zo heeft dan Hooft in het laatste gedeelte van het stuk zijn voorbeld verre overtroffen.“

[1]) Vgl. Bakhuizen van den Brink. Gids. 1843. S. 571.

V. 218. *sed erus nuptias*
Meus hodie faciet.
Mijn miesters hylik gaet t' aevont voort.
V. 415. *Res ipsa testis est.*
Den hemel zij myn tuych!
V. 469. *Narraui amicis multis* u. s. w.
Somma, daer heb ik esproken mit al de vrienden,
Zij pryzen de vryster, zij pryzen de vaêr.
Mij dunkt ook, dat 'et wel dapper orber waêr,
Dat de rijke vrijers altemet een arme dochter gingen trouwen,
'T zou dienen om de stat in beter eendraght te houwen,
Voorzeker, wy zouwen min gequelt zijn van de nijt.
V. 492. *Nulla ergo dicat* u. s. w.
Dan waer uit, het geen men nu daegelijks hoort snappen:
Waerom zou ik niet? 't zijn mijn schijven die 'er klappen,
Ik heb 'er zoo viel ingebrocht, of mier as jy:
'k wil Sondaeghs in 't tamast gaen, en 's werkedaeghs in armozy u. s. w.
V. 546. *Quid sit, me rogitas* u. s. w.
Dat meughje wel vraegen, je zoudt me daer 't huis vol dieven.
Wat had ik daer ien krioel, wat was 'er gewauwels,
En hiele galgh mit koks en drie vier hondert krauwel,
Al eerlooze schelmen, overgeven en stout,
Elk mit twie paer handen, nae mijn beste onthout.
V. 575. *Edepol nae tu, aula, multos inimicos habes.*
O Pot, wat gaet 'er mennigh man op jou lijf!
V. 635. *Ostende huc manus* u. s. w.
War. War zijn jou hangden?
Lekk. Daer is de een, en daer is de aêr.
War. Fluks de derde mêe!
V. 742. *Quia uini uitio atque amoris feci.*
Ik heb het uit een dronkenschap en uit liefden gedaen.

Ebenso ist die Rede des Strobilus (*V.* 697: Pices diuitiis) und jene des Lykonides mit Euklio (*V.* 724 ff.) genau beibehalten. Wenn Strobilus (*V.* 750) sagt:

„Ego sum ille rex *Philippus,*"

so denkt Hoofts Lekker zunächst an Philipp von Spanien und dünkt sich:

Ik bin *de koningh van Spanjen.*

Die Charakteristik der einzelnen Personen ist dieselbe geblieben. Hooft hat „den Fehler des Originals";[1]) ein Armer, der einen Geldtopf findet, wird eher verschwenderisch, als geizig. Richtiger hat darum Molières Harpagon sein Geld erworben, nicht gefunden. Ein weiterer Fehler Hoofts ist es, dass er seinen Geizhals sich so schnell bessern lässt. Auch dies that Molière nicht, weshalb ihm de Vries den Vorzug giebt.

Hoofts Lustspiel, auf dessen Abfassung der Dichter nur neun

[1]) de Vries. S. XXXV; Jonckbloet, l. c. II, 134.

Tage verwendete,[1]) fand eine vorzügliche Aufnahme und wurde noch 1670 gespielt.

Was sich bei den Engländern an Nachahmungen der Aulularia findet, ist durch Molières Avare veranlasst, nicht direkt aus Plautus geschöpft worden.

Im Jahre 1672 erschien „The Miser: a Comedy acted by His Majesty's Servants, at the Theater Royal. Written by Thomas Shadwell. London. Printed for Thomas Collins and John Ford."

In dem preface erklärt er seine Abhängigkeit von Molière mit folgenden Worten: The foundation of this play I took from one of Moliere's called L'Avare, but that having too few persons, and to little action for an English Theatre, I added to both so much that I may call more than half of this play my own.

Eine zweite Auflage erschien im Jahre 1691:[2]) A comedy called the Miser. Acted at the Theatre Royal. Written by Thomas Shadwell. London. Printed for H. H. & T. C. and sold by Francis Saunders &&.

Aut keinem der beiden Titelblätter wird Molières Name genannt.

Der Freundlichkeit der k. Bibliothek zu Berlin verdanke ich die Kenntnis einer französischen Übersetzung Shadwells in „Lettre sur le théâtre anglois, avec une traduction de l'Avare, Comédie de M. Shadwell, et de la femme de Campagne, Comédie de Wicherley. 1752." (Bd. I, S. 71—408.) Die alberne Verballhornung des Molièreschen Avare, der hier als der reiche Goldingham der Schrecken seiner Kinder Theodore und Theodora ist, weicht ziemlich stark vom Originale ab, obwohl wieder lange Szenen fast wörtlich mit demselben übereinstimmen. Es ist leicht begreiflich, dass Shadwells (1640—1692) Arbeit ihm keine Anerkennung eintragen konnte.[3])

---

[1]) Jonckbloet. II, 132.

[2]) Nach Haliwell, S. 171; wo es ferner heisst: „by the author's own confession (it) is founded on the Avare of Molière which is itself also builted on the Aulularia of Plautus. Shadwell, however, has by no means been a mere translator, but also added considerably to his original." — Le Moliériste. I, 150. L'Avare très-connu des Anglais par les traductions, imitations, adaptations ou altérations de Shadwell (et de Fielding).

[3]) Mahrenholtz in Herrigs Archiv. Bd. LXI. S. 349. — M. de Muralt urteilt in seinen Lettres sur les Anglois (pag. 26) über Shadwell: „Ces nouveaux personnages, dont parle Shadwell, jouent une espèce de farces entre eux qui se passent à enivrer un jeune homme, à

Die Aulularia, deren lateinische Aufführung 1564 in Cambridge bereits (S. 76) erwähnt wurde, hat auch Ben Jonson in „The Devil is an Ass“ (*V.* 91, Quod quispiam ignem quaerat — ne intromiseris, *V.* 100) im Auge gehabt.[1])

Fuhrmann (Hdb. III, 41) giebt an: „Desgleichen Wicherlys[2]) Geiziger sind Nachahmungen dieses Stücks.“ Ein solches Stück Wycherlys ist mir nicht bekannt geworden. In The dramatic works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar, with biographical and critical notices by Leigh Hunt (London, Routledge, Warne 1860), finden sich nur die bekannten vier Stücke: (Love in a wood or St. James's Park. The gentleman dancing-master. The country-wife. The Plain Dealer.) Hettner und Taine führen kein weiteres an, Rapp kennt es nicht. Auch in der biographischen Einleitung von Leigh Hunt (IX—XIX) ist keine Nachahmung der Aulularia oder des Avare, wohl aber der Misanthrope Molières erwähnt;[3]) und weder Pope, wo er von der Chronologie der Stücke Wycherlys handelt (S. X), noch ein Artikel des Athenaeums vom 27. Jan. 1841 (S. LXXXII) kennen ein solches Stück.

Eine flüchtige Reminiszenz[4]) des Molièreschen Avare findet sich auch in Steeles (gest. 21. Sept. 1729) Lustspiel „The tender husband, or the accomplished fools“, das 1704 erschien,[5]) im fünften Akte, in der zweiten Szene. Das übrige Stück hat mit Molière nichts zu thun. In wenig Worten wird (S. 19) von einem „unnatural long-lived father“ oder (S. 25) „a fellow that drolls on the strength of fifty thousand pounds“ gesprochen, und Sir Harry Gubbins Anschauungen über Aussteuer (Girls are drugs, Sir, mere drugs) entsprechen mutatis mutandis jenen Harpagons. Die Molière direkt nachgeahmte Szene beruht auf der Schilderung des Inventars (Avare II, 1), das der Wucherer an Geldesstatt absetzen will. (S. 83):

---

le filouter et à lui faire épouser une fille de joie. C'est la moitié de la pièce que l'auteur réclame si modestement, et que jamais personne ne confondra, je crois, avec l'autre moitié.“ (Bei Rigault, Hist. de la querelle etc. S. 312.)

[1]) Vgl. auch Ben Jonson, ed. Gifford. V, 50 u. hier S. 348.

[2]) Auch Wicherley, Wycherly; geboren um 1640; gestorben 1715 (nicht 1705).

[3]) Sein „Plain-Dealer is an English version, in its principal characteristics, of the Misanthrope of Molière“. (Ed. Leigh Hunt, pag. XVII.)

[4]) Vielleicht besser gesprochen mit Rapp (Stud.) S. 269 „ein viel zu plumpes Plagiat aus Molières Avare“.

[5]) Das Lustspiel findet sich „adapted for theatrical representation as performed at the Theatres-royal, Drury Lane and Covent Garden“. London 1791 (John Bell). Nach dieser Ausgabe ist hier zitiert.

Sir Harry: Nay, if yo come to your Items — Look ye, Mr. Tipkin, this is an Inventory of such Goods as were left to my Niece Bridget by her decessed Father, and which I expect shall be forth-coming at her Marriage to my Son. — Imprimis a golden Locket of her Mother's, with something very ingenious in Latin on the inside of it. Item, a Couple of Musquets, with two Shoulderbelts and Bandeliers. Item, a large silver Caudle-cup, with a true Story engraven on it.

Pounce. But, Sir Harry —

Sir Harry. Item, a base Viol, with almost all the Strings to it, and only a small Hole on the Back.

Pounce. But, nevertheless, Sir —

Sir Harry. This is a Furniture of my Brother's Bedchamber, that follows — A Suit of Tapestry hangings, with the Story of Judith and Holofernes, torn only where the Head should have been off — an old Bedstead curiously wrought about the Posts, consisting of two Load of Timber — a Hone, a Bason, three Razors, and a Comb-case — — Look ye, Sir, you see I can Item it.

Vollständig auf Molière beruht Henry Fieldings (S. 79) The Miser,[1]) a comedy taken from Plautus and Molière as it was acted at the theatre-royal in Drury-Lane 1732.[2])

In der Widmung an den Herzog von Richmond and Lenox wird Molière erwähnt und bemerkt: the theatre hath declared loudly in favour of the Miser. Der Herausgeber erklärt über den Miser: „originally Plautus, secondarily Molière, thirdly Shadwell, and fourthly our incomparable Henry Fielding, have dramatised this subject. The present play is that of the latter of the gentlemen. It is a free-spirited translation, and keeps possession of the stage. To the mere translator of foreign productions but slender praise can be afforded — but when translation is performed by original genius it acquires a native character, differing much from the unnatural flavour of forced exotics."

Ähnlich spricht sich der „Prologue, written by a friend", aus:

To-night the author treats you with Molière;
Molière! who Nature's inmost secrets knew,
Whose justest pen like Kneller's pencil drew.
In whose strong scenes all characters are shewn,
Not by low jests, but actions of their own.
Happy our English bard if you applause
Grant he 's as not injur'd the French author's cause,
From that alone arises all his fear:
He must be safe, if he has sav'd Molière.

---

[1]) Franckhen, Aulul., pag. XXI.

[2]) Hier ist zitiert nach der Ausg. von 1791, London (John Bell), „adapted for theatrical representation etc." — Ferner findet sich die Komödie auf S. 959—981 in „The works of Henry Fielding. Complete in one volume. With Memoir of the author". By Thomas Roscoe. London 1840.

I. Akt. (1.) Lovegolds (Harpagons) Haus. — Lappet, maid to Mariana, the glory of all chambermaids (S. 58), hat einen kleinen Liebesstreit mit Fredericks Diener, Ramilie (la Flèche). Wheedle kömmt dazu, und ihr erzählt nun Lappet einige Familiengeheimnisse ihrer Herrin Mariana. Sie sei im vorigen Sommer von einem jungen Mann aus dem Wasser gezogen worden (Avare I, 1; V. 4), also den Vorgang zwischen Valère und Élise. (2.) Clerimont und Harriet, Lovegolds Tochter, entsprechen hier Valère und Élise. Der Dialog ist ziemlich wörtlich beibehalten. „Why are you melancholy, my dear Harriet? do you repent that promise of yours, which has made me the happiest of mankind?“ [1]) Élises Worte jedoch: Hélas, cent choses à la fois u. s. w., hat hier Clerimont: „And dost thou not for me hazard the eternal anger of thy father, the reproaches of a family, the censures of the world, u. s. w.“ — Harriets Bruder, Frederick, tritt auf; er eilt auf seine Schwester zu: Dear Harriet, good morrow, I am glad to find you alone, for I have an affair to impart to you,[2]) und teilt ihr dann, wie Cléante, sein Geheimnis mit: In a word — I am in love.[3]) Frederick ist noch glühender, als Cléante; er kann nicht drei Tage mehr leben. Auf die Frage, wer seine Liebste sei, erwidert er: she is a most intolerable coquette — she is almost eternally at cards — her fortune is very small, kurz, sie heisst Mariana. Unterdessen hört man draussen den alten Lovegold schimpfen. Es folgt eine ziemlich getreue Kopie von Molière I, 3 (Harpagon und la Flèche):

Lovegold. Answer me not, sirrah, but get you out of my house.
Ram. Sir, I am your son's servant not yours,

eine energischere Antwort, als sie la Flèche hat, der nur in „mon maître, votre fils“ auf sein Verhältnis zu Harpagon hinweist. Das Weitere ist wie bei Molière. „I will have no spy upon my affairs, no rascal continually prying into all my actions, devouring all I have, and hunting about in every corner to see what he may steal,“ ohne dass Ramilie das köstliche „êtes-vous un homme volable?“ erwidert. Wie Harpagon über die „grands hauts-de-chausses“ urteilt, so Lovegold “these bootsleeves were certainly intended to be the receivers of stolen goods“. Während der Alte von seinen „three thousand guineas“ spricht, kommen

---

[1]) Avare. I, 1. Hé quoi, charmante Élise, vous devenez mélancolique ... vous repentez-vous de cet engagement ...

[2]) Avare. I, 2. Je suis bien aise de vous trouver seule, ma sœur; et je brûlais de vous parler, pour m'ouvrir à vous d'un secret.

[3]) Avare. I, 2. ... dans un mot. J'aime.

seine Kinder, Frederick und Harriet. Die folgende Szene schliesst sich engstens an Molière (I, 5) an. „I was saying to myself in this great scarcity of money, what a happiness it would be to have three thousand guineas by one u. s. w.“ Alsdann rückt er mit seiner Liebe zu Mariana hervor. Frederick entfernt sich, wie Cléante: „a sudden dizziness has seized me,“ ohne dass ihn der Alte, wie Harpagon, auf „un grand verre d'eau claire“ verwiese. Harriet erfährt nun, dass sie Mr. Spindle (Spindel) heiraten soll. Während ihres Protestes kömmt Clerimont, und die feine Szene „sans dot!“ — hier „without a portion!“ — spielt sich nach Molière (I, 6) ab.

II. Akt. (1.) Ramilie erzählt seinem Herrn, welche Geschäfte er mit dem Wucherer gemacht habe. Auch Frederick soll verschiedenes alte Zeug, darunter „several valuable books, amongst which are all the journals printed for these five years last past, handsomely bound and lettered“, anstatt Geld annehmen. Das Fernere entwickelt sich, indem Decoy (= Fallenfänger), mit dem Alten sprechend eintritt und Frederick als den erkennt, der die fünfhundert Pfund borgen will. Wie bei Molière tröstet sich Lovegold: I am not sorry for this accident; it will make me henceforth keep a stricter eye over his actions. — (2.) Harriet und Mariana führen ein höchst oberflächliches Gespräch, wobei die der Zeit eigenen Seitenhiebe auf die Medizin und ihre Vertreter (wohl nach Molière) nicht fehlen.[1]) Harriet erzählt Mariana, dass ihr Vater sie heiraten wolle, was sie mit Spott und lautem Lachen aufnimmt. (3.) Garten. — Lappet und Ramilie sprechen von dem Alten. Lappet hofft, von ihm etwas zu bekommen, wozu ihr Ramilie wenig Hoffnung macht. Lovegold gegenüber spielt nun Lappet die Rolle der Molièreschen Frosine. Sie setzt ihm, wie im Avare, den Wert einer armen, aber sparsamen Frau auseinander und rühmt Marianas Vorliebe für die alten Herren. (S. 45): „None of your smock-fac'd young fellows, your Adonises, your Cephaluses, your Parises and your Apollos: no Sir, you see nothing there but your handsome figures of Saturn, king Priam, old Nestor and good father Anchises upon his son's shoulders.“ Bei alledem gelingt es ihr aber nicht, das bischen Geld, das sie brauchte, ihm abzulocken, und mit ähnlichen Verwünschungen, wie Frosine, schliesst sie den zweiten Akt.

III. Akt. (1.) Lovegold findet seine Kinder bei Cleri-

---

[1]) *Mar.* I have had such an intolerable cold, child, that it was a miracle I have recovered; for, my dear, would you think, a had no less than three doctors?
Har. Nay, then it is a miracle, you recovered, indeed.
Mar. Oh, child, doctors will never do me any harm; I never take any thing they prescribe.

mont, was ihm ganz recht ist. „This is a prudent young man, and you cannot converse too much with him: he will teach you . . . better sense than to borrow money at fifty per cent.“ Lovegold hat sich entschlossen, ein Souper zu geben; James vertritt Kutscher und Koch; Clerimont stellt sich auf Lovegolds Seite, indem er den „verschwenderischen“ James prügelt, wie bei Molière. (2.) Lappet erzählt Ramilie, wie der Alte bei Mariana Fredericks Rivale sei. Lovegold verhandelt mit Msr. Wisely, Marianas Mutter, und Mariana selbst. Weniges ist hier nach Molière, wie etwa Lovegolds Anrede: It is not that your charms do not sufficiently strike the naked eye, or that they want addition; but it is with glasses, we look at the stars, and I 'll maintain you are a star of beauty, that is the finest, brightest and most glorious of all stars (Avare III, 9). Im Folgenden äussert bei Molière Mariana ihren Abscheu vor dem Alten Frosine gegenüber, und diese berichtet Harpagon falsch; hier aber ist es verletzend und anstössig, dass Mariana ihre Bemerkungen, wie: oh nauseous filthy fellow! ah what an animal, what a wretch! u. a., der eigenen Tochter Lovegolds macht und diese hinwiederum ihren Vater scherzhaft über Marianas Äusserungen belügt. Wie bei Molière, spielt Frederick den Brillantring seines Vaters in Marianas Hand. — Lovegold wird hinausgerufen, und unterdessen wickelt sich eine Fielding angehörige Szene ab. Mariana leugnet in Fredericks Gegenwart, ihn jemals geliebt oder Liebe zu ihm bekannt zu haben, und beschwert sich heftig über das von den Geschwistern gegen ihren guten Ruf unternommene Komplott. Als Lovegold zurückkehrt, beklagt sich Msr. Wisely ernstlich über die ihr widerfahrene Kränkung, so dass dieser in Zorn über seine Kinder gerät. Mariana schmeichelt ihm auf alle Weise. „If you were five years younger, I should utterly detest you“ (S. 70). — Clerimont giebt Auftrag, das Souper möglichst sparsam einzurichten. Da aber Lovegold darauf besteht, sofort zu heiraten (let us be married immediately), um seinen Kindern zu trotzen, macht Clerimont einige vergebliche Versuche, ihn davon abzubringen. Aber die Liebe geht über den Geiz, und im Gefühle dieses Zurücktretens der einen Leidenschaft bemerkt Clerimont (S. 72): „I thought it impossible for any thing to have surmounted his avarice; but I find, there is one little passion, which reigns triumphant in every mind it creeps into, and whether a man be covetous, proud or cowardly, it is in the power of a woman to make him liberal, humble and brave.“ — Frederick ist tief betrübt über Marianas Verhalten gegen ihn. Mit den üblichen, jeden Akt schliessenden Reimen geht er ab.

IV. Akt. (1.) Ramilie teilt seinem Herrn Frederick mit, dass hauptsächlich Lappet die Ehe seines Vaters mit Mariana betreibe. Deshalb habe er sie verlassen: freilich nicht ohne Hoffnung, hier belohnt zu werden.

Ram. I have another plot; I don't question but, before you sleep. I shall put you in possession of some thousands of your father's money.

Fred. He has done all in his power to provoke me to it; but I am afraid that will be carrying the jest too far.

Nun, meint Ramilie, man kann es ja nachderhand immer wieder hergeben, und geht seines Weges. Auch Clerimont kommt, um seinem Freunde Frederick zu bestätigen, dass Mariana diesen Abend seinen Vater heiraten werde. Der dazu kommenden Lappet macht Frederick schlimme Vorwürfe über ihr bisheriges Treiben. Clerimont gewinnt sie um Geld, und sie verspricht, alles rückgängig zu machen. Vergeblich versucht sie zuerst ihre Kunst an Mariana. Es gelingt ihr nicht, sie umzustimmen. Sie wendet sich in derselben Absicht an den Alten. Alles, was sie ihm bisher von seiner Braut erzählt habe, sei falsch. Sie sei eine vermögenslose, gewöhnliche Person. Sie könne seinen Ruin nicht mit ansehen. Lovegold, der alles glaubt, schickt sogleich den Lawyer, der mit dem fertigen Ehekontrakt kommt, fort. Unglücklicherweise tritt Ramilie auf; im guten Glauben, so alles wieder schlichten zu können, stellt er Lappet als eine lügenhafte Betrügerin hin, deren Reden alle falsch sind. Er beschwört Lovegold, ihr nicht zu trauen. Gerne schenkt ihm der Alte Glauben; er verzeiht ihm alles Frühere, und geht sogleich zum Lawyer, um nun die Ehe definitiv abzuschliessen. (3.) Frederick hat mit Entzücken Lappets Bericht gehört, er dankt ihr herzlichst für ihre Mühewaltung. Gelingt es noch, Mariana umzustimmen, dann „I 'll coin myself into guineas". Da kömmt auch Ramilie, um mit seinen Erfolgen zu prahlen. Er wird arg enttäuscht; alles ist verloren. Lappet macht ihn ernst herunter. „Never see my face again!" Ramilie verfügt sich nun in den Garten, wo er vermutet, dass Lovegold Geld vergraben hat. Nach einem kurzen Gespräch Fredericks mit Mariana, die ihn stets mit der „mother-in-law" neckt, kehrt Ramilie wieder mit dem Schatze, den er richtig gefunden hat, um. Unmittelbar nachher erblicken wir Lovegolds Verzweiflung:

„Thieves! thieves! assassination! murder! I am undone! all my money is gone! Who is the thief? where is the villain? where shall I find him? Give me my money again, villain! (Catching himself by the arm.) I am distracted! I know not where I am, nor what I do. Oh my money! my money! Ha! what say you? Alack-a-day! here is no one.

The villain must have watched his time carefully; he must have done it, while I was signing that damn'd contract. I will go to a justice, and have all my house put to their oaths, my servants, my children, my mistress and myself too; all the people in the house, and in the street, and in the town, I will have them all executed; I will hang all the world, and if I don't find my money, I will hang myself afterwards."

V. Akt. James und einige Diener rüsten zum Souper. — Mariana giebt reichlich Befehle. Der Speisesaal soll frisch tapeziert, alles soll trotz der Gegenrede ihrer Mutter völlig neugestaltet werden. Eben unterhandelt sie mit dem Modehändler Satin und dem Juwelier Sparkle, als der trostlose Alte auftritt. „It 's lost, it 's gone, it 's irrecoverable. I shall never see it more." Sparkle handelt auf dreitausend Guineas aus. Lovegold meint, es beziehe sich auf ihn; da hört er, dass seine Braut eben Ohrringe und Geschmeide kaufe. Er lässt sich dazu nicht herbei, sie aber erklärt: „I shall insist on all the privileges of an English wife . . . The world will know, it is your wife, that makes such a figure" (S. 104). Er will nun von der Ehe nichts mehr wissen, Msr. Wisely aber fordert zehntausend Pfund für den Kontraktbruch. Nun kömmt auch noch der Tapezierer Charles Bubbleboy und der Schneider List, damit er „may appear like a gentleman". Die Diener schleppen feine Weine herbei, drinnen bringt man Toaste auf Squire Lovegold und seine Gattin aus. Das alles wird dem Alten zu viel. Alles muss zurückgeschickt werden. Lappet erinnert ihn ihrer so schnell sich bewahrheitenden Warnungen. — Da tritt Clerimont in reicher Kleidung ein. Er will sein Unrecht gestehen, und es folgt nun die Verwechslung mit dem Worte Schatz (treasure).

Lov. Well, well! let me delight my eyes at least; let me see my treasure, and perhaps I may give it you, perhaps I may.
Cler. Then I am blest . . .
Lov. Go, go, fetch it hither; perhaps I may give it you.

Er geht nun, um Harriet, seinen Schatz, zu holen. Lappet dringt neuerdings in den Alten. Die ganze Stadt spreche von seiner Heirat; er möge sich doch dies Weib vom Halse schaffen. Ihre Gläubiger drängen sich in Massen heran. Jammernd eilt Lovegold von dannen. Unterdessen erfährt der Zuschauer Marianas geheimes Einverständnis mit Lappet. Lovegold kehrt zurück. „I am undone! I am undone! I am eat up! I am devoured! I have an army of cooks in my house!" Mariana giebt nicht nach. Sie fährt fort, Befehle auszuteilen und Bestellungen zu machen, ja sie lässt sogar eine Mauer umlegen, um aus zwei Zimmern eines zu machen. Endlich entschliesst sich Lovegold, die Kontraktsumme zu zahlen, um ihrer los zu werden, „all the money I am worth in the world." Clerimont bringt

den versprochenen Schatz — Harriet — und erklärt, dass auch er aus bester Familie sei. Grimmig ruft der Alte: „I resign her over to you entirely, and may you both starve together!“ (S. 121). Mariana händigt Frederick die Summe ein; drohend geht Lovegold von dannen, indessen Frederick Ramilie und Lappet seines Dankes versichert. Clerimont schliesst in den üblichen Versen mit einer Moral über den Geiz.

Es ist ein weiter Schritt von Plautus und Molière zu Fielding und ein Schritt tief herab. Fieldings Lustspiel hält keinen Vergleich mit dem Molières aus. Vor allem fehlt ihm der Abschluss. Die reizende Mariane Molières ist hier ein schlau intriguierendes Weib. Hat man schon Molière vorgeworfen, dass sein Geizhals zu viel Aufwand mache, so haben wir hier zu allem noch Lovegold im Besitze einer Bildergalerie (S. 65). Molières Ausgang befriedigt. Harpagon freut sich des neu gewonnenen Schatzes und lässt gerne alles Weitere geschehen. Lovegold scheidet im höchsten Zorn, ein Opfer des Betruges. Alle von Fielding neu geschaffenen Szenen sind ein Ballast von sehr problematischem Werte, gegen welche die von Molière geborgten, wie Oasen in der Wüste, abstechen. Clerimont ist wie hereingeschneit, während er bei Molière als Intendant motiviert ist. Lovegolds Geiz tritt weit zurück. Alles ist stark aufgetragen, stark intriguiert. Es ist diese Komödie ein üppig getriebener, aber nicht gerade hübscher Zweig aus dem Baume des alten Lustspiels des römischen Dichters.

Der deutschen Übersetzung der Aulularia von Joachim Greff (Magdb. 1535), Heinrich Zenckfrey (Fkf. a. O. 1607), u. a. ist bereits (S. 89. 95) Erwähnung geschehen.

Im Jahre 1743 erschien eine Bearbeitung der Aulularia von M . . . (Kayser) in Zelle, 8°,[1]) und zweiundzwanzig Jahre später: Der Geldtopf, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nebst dem lateinischen Text, aus der Aulularia des Plautus zusammengezogen, von J. H. Steffens, Rektor der Zellischen Schule. Zelle 1765 (bei George Conrad Gsellius). 60 Seiten.[2])

Den Zweck dieser Arbeit sieht man nicht recht ein.[3]) Für die Bühne ist sie wohl nicht geschaffen worden, der

[1]) Nach Sulzer. III, 704[b].
[2]) Und in H. Schirachs Magazin der deutschen Kritik. Halle 1774.
[3]) Allerdings liess derselbe Rektor Lessings Emilia Galotti von seinen Schülern lateinisch spielen und gab 1778 „Emilia Galotti, progymnasmatis loco latine reddita“, heraus. Hagen, Gesch. des Theaters in Preussen. S. 302.

lateinische Text weist auf Schulbenutzung hin. Sie umfasst im ganzen neunzehn Auftritte, die sich zu Plautus, wie folgt, verhalten: Erster Auftritt (Euklio, Staphila) = Plautus I, 1.; Zweiter Auftritt (Staphila) = Plautus I, 2.; Dritter Auftritt (Staphila, Euklio) = Plautus I, 3.; Vierter Auftritt (Euklio) = Plautus, *V.* 103 (Occlude, sis etc.); Fünfter Auftritt (Megador, Eunomia) = Plautus II, 1.; Sechster Auftritt (Megador, Euklio) = Plautus II, 2.; Siebenter Auftritt (Euklio, Staphila) = Plautus II, 3.; Achter Auftritt (Euklio, Congrio und etliche Sklaven, die etwas tragen. Einer hat ein Fass auf dem Rücken) = Plautus III, 2., III, 6.; Neunter Auftritt (Lykonides, Eunomia) = IV, 7.; Zehnter Auftritt (Euklio, Congrio) = Plautus III, 2.; Elfter Auftritt (Euklio und Strobilus) = Plautus III, 4., IV, 2., IV, 3., IV, 4., IV, 5., IV, 6.; Zwölfter Auftritt (Eunomia und Lykonides) und Dreizehnter Auftritt (Eunomia, Lykonides, Staphila) sind von Steffens eingeschaltet; Vierzehnter Auftritt (Lykonides, Eunomia, Strobilus, hernach Euklio) = Plautus IV, 9., IV, 10.; Fünfzehnter Auftritt (Strobilus, Lykonides) = Plautus V, 1.; Sechszehnter Auftritt (Strobilus) und Siebenzehnter Auftritt (Lykonides, Strobilus) sind von Steffens frei behandelt worden; ebenso der achtzehnte (Lykonides) und neunzehnte (Lykonides, Strobilus, hernach Euklio, Eunomia, Megador), in welchen der Geizhals sich bessert. Strobilus hat das letzte Wort:

Herr! erinnern Sie sich nun auch, dass ich frei bin. — Solte mans wol gedacht haben, dass der alte Geizhals sich auf einmal so umkehren würde?

Quod restat, here, nunc memento, ut sim liber. — Quis putasset, hunc avarum tam subito mutasse naturam?

Als Beleg der eigenartigen Arbeit Steffens' mögen zwei Szenen, die erste und vierzehnte, der berühmte Monolog, folgen:

(S. 3.) **Auftritt I.**

Euklio. Staphila.

Euklio.

Schier dich hinaus, sage ich, du alter Spürhund, die du die Augen allerwerts haben musst.

S. Sachte! sachte! Was stosst ihr mich arme Frau?

E. Ich will dich alten Satan!

S. Aber was stosset ihr mich iezzo aus dem Hause?

E. Soll ich dir davon Rechenschaft geben, du altes, abgepeitschtes Fell? Fort, weg von der Thür! Dorthin! — seht, wie sie schleicht!

Scena I.

Euclio. Staphila.

Euclio.

Exi, inquam, age, exi, circumspectatrix cum oculis emissitiis.

S. Quid me miseram propulsas?

E. Quam ego te vetulam!

S. Qua me nunc causa extrusisti ex aedibus?

E. Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges! Illuc regredere ab ostio! — illuc sis! — vide, ut incedit! At si fustem cepero, aut

Soll ich erst den Stock, oder die Peitsche brauchen, so will ich dir den Schneckengang anstreichen.

S. Ich wollte mich lieber erhängen, als auf diesem Fuss länger in euerm Dienste bleiben.

E. Wie dies alte Fell noch brummt! Die Augen will ich dir aus dem Kopf reissen, so sollst du es wol vergessen, mir immer auf die Hände zu sehen und mich zu belauschen. — Packe dich! — weiter! — noch weiter! — so — da bleib stehen! und wofern du einen Finger breit, oder nur einen Strohhalm breit von der Stelle gehest; oder dich nur umsiehest, bevor ich es dir nicht ausdrücklich befehle: so will ich dich auf der Stelle aufhenken lassen. — Alle meine Lebtage habe ich keinen solchen Abschaum von alten bösen Weibern gesehen. Ich muss mich nicht wenig fürchten, dass sie mich betrüge, ehe ich nichts versehe, und sogar den Ort ausspüre, wo ich den Topf mit dem Gelde verscharret habe. Die alte Hexe mag auch wol gar hinten am Kopfe Augen haben. Was für Angst und Sorgen macht mir dieses nicht? Tag und Nacht habe ich keine Ruhe; ich muss doch hin, und noch einmal zusehen, ob der Topf noch auf seiner alten Stelle stehet.

stimulum in manum, testudineum istum tibi ego grandibo gradum.

S. Utinam me divi — adaxint ad suspendium potius, quam hoc pacto apud te serviam.

E. Ut scelesta sola secum murmurat! Oculos, hercle, ego istos, improba, effodiam tibi, ne me observare possis, quid rerum geram. Abscede — etiam nunc — etiam — ohe! istic adstato! si hercle tu ex isto loco digitum transversum aut unguem latum excesseris, aut si respexeris, donec ego iussero, continuo hercle ego te dedam discipulam cruci. — Scelestiorem hac anu vidi nunquam. Nimis male eam metuo, ne mihi imprudenti verba det, neu persentiscat, aurum ubi est absconditum. Quae in occipitio quoque habet oculos pessima: Nunc ibo, ut visam, sitne ita aurum, ut condidi; quod me sollicitat miserum plurimis modis. Nec noctu nec die quietus unquam esse possum.

(S. 37.) **Auftritt 14.**

Euklio. Ich armer, unglücklicher Mann! Nun bin ich ganz zu Grunde gerichtet. Es ist aus mit mir. — Wo soll ich hin? Wo muss ich bleiben? — — Haltet, haltet den Dieb! — Wen? wo ist er? Ach, ich weiss es selbst nicht; ich sehe nichts; ich bin blind, stockblind. — Wo soll ich hin? Wo bin ich? Was ist aus mir geworden? Um des Himmels willen kommt mir zu Hülfe! stehet mir bei! zeiget mir den Dieb. (Zu Lykonides und der Eunomia.) Was sagt ihr? Darf ich euch wol trauen? Nach dem Gesichte scheint es so. — Was ists? Was lachet ihr? — Ich kenne euch, ich weiss, dass hier sehr viel Diebe sind. Hats kein einziger von euch? — Du bist unglücklich! (geht dem Lykonides

Scena XIV.

Euclio. Perii, interii, occidi, quo curram? quo non curram? — Tenete, tenete! Quem? quis? nescio, nihil video, coecus eo, atque equidem quo eam, aut ubi sim, aut qui sim nequeo certum animo investigare. — Obsecro vos, mihi auxilio oro, obtestor, sitis & hominem demonstretis, qui eam abstulerit. — Quid ais tu? vobis credere certum est? Nam esse honos e vultu cognosco. Quid est? quid ridetis? Novi vos, scio fures hic esse complures. Hem! nemo habet vestrum? Occidisti — Dic igitur, quis habet? Nescis? Heia me miserum, miserum! perii male perditus. Tantum gemitus & malae moestitiae hic dies mihi obtulit, famem & pauperiem. Perditissimus ego sum

zu Leibe.) So sag es doch! wer hats! Du weist es nicht. Ach ich armer, armer Mann! wie unglücklich bin ich! Dies ist wol ein rechter unglücklicher, ein recht trauriger Tag für mich. Hungern und darben werde ich müssen. Ich bin der elendeste auf dem ganzen Erdboden. Was soll ich in der Welt, da ich das verlohren habe, was mir am liebsten war? Wie sorgfältig verwahrte ich es nicht? wie wenig habe ich mir davon zu gute gethan? Mein Schatz! mein Leben! mein Gott, mein Alles! Nun werden sich andre damit lustig machen, mir zur Schande, mir zum Schaden. Das ist nicht auszustehen.

omnium in terra. Nunc quid mihi opus est vita, qui eam perdidi! quam custodivi sedulo? Egomet me defraudavi, animamque meam, geniumque meum. — Nunc alii laetificantur meo malo & damno. Pati nequeo.

Das Albernste an dieser Rede Euklios ist gewiss, dass Steffens dem Geizhalse in Lykonides und Eunomia Zuschauer giebt und so das Plautinische Quid ais tu? (*V.* 715) u. s. w., als an eine mitspielende Person gerichtet und gesprochen, annimmt.

Eine Übersetzung der Aulularia von Ch. Bernh. Kayser veröffentlichte (1784) C. H. S. Mylius.

Eine Bearbeitung für die deutsche Bühne erfuhr die Aulularia durch Reinhold Lenz (S. 100) in seinem Lustspiele „Die Aussteuer“ 1774.[1])

I. Akt. (1.) Ein Gnome umschwebt das Haus Kellers, des Geizigen,:

„Schätze zu hüten, ist mein Beruf,
Darbenden Tugenden zum Behuf . . .
Keller entdeckte den Schatz im Kamin,
Aber der Tochter verheelt' er ihn,
Und für das Mädchen hütet' ich ihn.
Denn in's Kloster verlangt sie zu gehn,
Weil sie nichts dem zukünftigen Mann,
Als ihr Herz, zubringen kann.
Und sie ist schön, zärtlich und schön,
Und Leander betet sie an,
Weil er sie einst im Bade gesehn,[2])
Und sich vergessen — und sie erlaubt,
Dass er die Unschuld ihr geraubt.“

(2.) Herr Keller ist in Streit mit dem Mütterchen Rebenscheit. Er hat sie im Verdacht, dass sie seine Geheimnisse ausspioniere. Frau Rebenscheit kann ihn nicht begreifen; „es

[1]) In der Ausg. von Tieck. (Berlin 1825.) S. 37—75.

[2]) Sollte Molières Erfindung (I, 1), dass Valère Élise den Wogen entriss, Lenz zu solcher Wendung veranlasst haben?

muss ihm jemand was angethan haben, oder er ist von Sinnen gekommen." Dies kömmt sie jetzt doppelt schwer an, da die Jungfer, Kellers Tochter, jeden Augenblick gebären soll. (3.) Keller, der nach seinem Schatz gelaufen ist, kehrt erleichterten Herzens zurück; „es war doch alles noch in der Ordnung." Die Alte bekömmt ihre Aufträge eingeschärft. „Und wenn des Nachbars Hans kommt, hörst du, seine Pfeife in der Küche anzuzünden, so lösch das Feuer aus, verstehst du, lösche es aus, damit er keine Ursach hat, zu kommen" u. s. w.

II. Akt. (1.) Frau Heup rät ihrem Bruder, dem reichen Splitterling, sich zu einer Heirat zu entschliessen. Sie möchte ihm ein kränkliches Mädchen kuppeln, das „es nicht länger als zwei Jahre höchstens machen kann". Sein Geld würde durch eine Verehelichung mehr zusammengehalten, sie selber aber doch schliesslich seine Erbin. Herr Splitterling aber hat bereits gewählt. Er will Herrn Kellers Tochter, ob sie auch vermögenslos ist, zu seiner Frau machen (3.) und teilt diese seine Absicht dem des Weges kommenden Keller mit. Doch noch heute Abend soll die Hochzeit stattfinden. Keller wird anfangs bedenklich; Splitterling weiss wohl um den verborgenen Schatz. Doch giebt er die Verlobung zu, nicht jedoch ohne Frau Rebenscheit im Verdacht zu haben, dass sie von seinem Vermögen etwas ausplauderte. Diese ist in hohem Grade entsetzt: „Ihre Geburtsstunde ist da; ich soll die Hebamme machen, ich soll zur Hochzeit aufräumen." (3.) Crispin, Leanders Diener, und ein Koch besprechen sich über das Hochzeitsmahl, wobei Crispin, wie der plautinische Strobilus, des alten Kellers Geiz drastisch schildert. Er gehe soweit, dass er eine Ochsenblase sich abends vor den Mund binde, „damit ihm nichts von seinem Atem verloren gehe, wenn er schläft," und „dass er helle Thränen weinen kann, wenn er sich die Hände wäscht, weil ihm das Wasser so verschüttet wird;" ja den Bart lässt er sich nie scheren, „wo er nicht die Stoppeln davon sorgfältig aufhebt." (4.) Herr Keller war auf dem Markte. Er wollte Einkäufe für den Hochzeitsabend machen, da er „doch die Last jetzt auch vom Halse bekomme"; aber es war „alles teufelmässig teuer". So kaufte er einen Blumenstrauss. Plötzlich erblickt er die Thüre seines Hauses offen und eilt ängstlich in dasselbe.

III. Akt. (1.) Der Koch stürzt aus dem Hause; hinter ihm mit einem Beile Keller, der den Eindringling mit blutigem Schädel davonjagt. (2.) In seinen Mantel gehüllt, trägt er alsdann einen Topf mit Geld fort, um ihn sicherzustellen. Erst wenn dieser geborgen ist, mag der Koch seine Arbeit wieder aufnehmen. Dazu kömmt (3.) Herr Splitterling. Alle seine Freunde billigen seine Verheiratung mit dem armen, aber braven

Mädchen. Wenn mehrere Reiche sein Beispiel befolgen wollten, „wie würde die allgemeine Glückseligkeit in der Stadt zunehmen und der Neid mit dem übermässigen Aufwand verschwinden.“ Vergeblich versucht Splitterling, seinen künftigen Schwiegervater auf ein Glas Wein zu gewinnen; da geht er, um sich noch frisieren zu lassen. Nun ist Keller wieder frei. Nun steht er vor seinem Geldtopfe. „Armer Geldtopf! Wie viel Freier hast du? Ich weiss da nichts Besseres bei anzufangen, als — gerade in unsere Kirche . . . da will ich ein Paar Dielen aufheben.“ Dort ist „eine grosse Frau Gerechtigkeit . . . Ich verlass mich auf deine Gerechtigkeit, Gerechtigkeit! Ich vertrau es dir auf dein Gewissen —“

IV. Akt. (1.) Crispin, Leanders Diener, ist von seinem Herrn auf Kundschaft ausgesandt. Er setzt sich auf die Treppe von Kellers Haus und hört (2.) diesen mit sich sprechen. „Hei! der würd' einen schönen Fund machen, der dich fände, schwerer, schwerer Geldtopf — aber ich bitte dich, Gerechtigkeit! Sorge du dafür!“ Da sich Crispin in die Kirche schleichen will (3.), fasst ihn Keller. „Weise mir deine Hände!“ — „„Warum denn?““ — „Deine rechte Hand!“ — „„Da ist sie.““ — „Weise her!“ — „„Da ist sie ja.““ — „Nein, nein, die andere.“ — „„Da ist sie.““ — „Nein, nein, die dritte!“ — „„Sie sind nicht gescheidt““ u. s. w. Keller hält sein Geld in der Kirche nicht mehr sicher; er holt den Schatz wieder, um ihn anderswo zu vergraben. „Dort auf der Nordseite der Kirche, da steht das Beinhaus und dicht dabei ein fürchterlicher, alter Eichenbaum.“ Crispin folgt ihm in gemessener Entfernung. (4.) Leander hat unterdessen seiner Mutter, Frau Heup, sein Verhältnis zu Kellers Tochter gestanden. Sie ist nicht gerade ungehalten, ja sie freut sich gewissermassen desselben, denn ihr Bruder Splitterling soll um jeden Preis „die Jungfer Inselimien“ heiraten. Sie verspricht ihrem Sohne gerne, alles Weitere zu regeln. (5.) Crispin hat den Geldtopf geholt. Auf dem Kopfe trägt er ihn herein. „Glückseliger Tag! Glückselige Mutter, die mich gebar! Glückseliger Biersieder, der von mir lösen wird. Was sind Könige und Prinzen gegen mich?“ Alsbald kömmt auch (6.) Keller, verzweifelt über den Diebstahl. „Ich bin todt, ich sterbe, ich bin erschlagen. Wohin lauf' ich, wohin lauf' ich nicht? Haltet auf! Wen? Wen? Ich sehe nichts, ich weiss nichts, ich bin blind, ich weiss nicht mehr, wo ich bin, ich bitte euch, helft mir, ich bitt' und beschwöre euch, helft mir und zeigt mir den Menschen, ders weggetragen hat, sagt mir, wie ging er, was für Haar hatt' er, sagt mir, sagt mir, sagt mir — was sagst du? Weisst du's? Du hast ein ehrlich Gesicht, ich will dir glauben, sage mir nur — was lacht ihr? Ich weiss, dass ihr alle Spitzbuben seyd, ihr seyd alle Diebe, hat's Niemand unter

euch? Ich schlag euch todt, wer hat's?" Wisst ihr's nicht? O ich Elender, Elender! Wie geht man mit mir um? Ich schlag euch alle todt, wenn ihr mir's nicht sagt. — Was für Jammer muss ich heut erleben, o weh mir, was ist das für ein Tag! Was ist das für ein Tag! Verhungern muss ich, verschmachten muss ich, ich bin der unglücklichste Mensch auf dem Erdboden. Habt ihr kein Mitleiden, ihr Gott'svergessenen, was für Freud' hab ich, noch länger zu leben, da mein Geld verloren ist? Was hab ich dir gethan, Geld, hab ich dich nicht bewacht, du gott'svergessenes Geld! Warum bist du mir denn untreu geworden? Ich habe selber Schuld, ich hätt' dich nicht sollen ausgraben, ich habe mich selber bestohlen: nun sollen sich andere Leute mit meinem Gelde lustig machen, nun sollen andere Leut' es durchbringen, es durch die Gurgel jagen — ich kann es nicht länger aushalten."

In dieser Stimmung findet Leander Herrn Keller. (7.) Er wirft sich ihm zu Füssen, um ihm alles zu gestehen. „Das Verbrechen, das Ihnen so viel Kummer macht — ich bin der Thäter . . . . die Liebe, der Wein . . . da ich's aber einmal berührt habe, ich beschwör Sie, so lassen Sie mich's ewig besitzen." Langsam erst löst sich das Missverständnis.

V. Akt (1.) Leander hat seinen Onkel Splitterling für sich gewonnen; er will gehen, Herrn Keller zu besänftigen, da tritt (2.) Crispin betrunken auf. Etwas dummdreist und brutal will er den Dienst kündigen, sieht sich aber sehr bald verraten. Anfänglich besteht (3.) Keller darauf, dass Splitterling seine Tochter heirate, „und wenn sie dreiunddreissig Kinder gehabt hätte;" Splitterling aber lässt den Geldtopf hereinbringen und zwingt Keller, die Hälfte seiner Tochter als Aussteuer mitzugeben. Früher, meint Keller allerdings, sei Splitterling ein grosser Gegner der Mitgift gewesen, auf der er jetzt für seinen Neffen so dringend bestehe. Wohl, erwidert Splitterling, sei dem so; allein „vorhin haben Sie mir für die Tugend Ihrer Tochter Bürgschaft geleistet". So löst sich das Stück.

Bei seinem engen Anschluss an Plautus und der leichten Art seiner Arbeit hat Lenz den Strobilus zum Crispin gemacht, lässt ihn aber, wie Plautus, im ersten Teile bei der Bereitung des Hochzeitsschmauses für Splitterling, im zweiten Teile für Leander thätig sein.

Später ging Lenz an eine Umarbeitung der „Aussteuer", worüber Weinhold[1]) mitteilt: „Die Ausstellungen, welche Lenz zu hören und zu lesen bekam, wirkten doch auf ihn. Er

[1]) Dramatischer Nachlass von J. M. R. Lenz. Zum ersten Male herausgegeben und eingeleitet von Karl Weinhold. Frankfurt a M. (Litter. Anstalt; Rütten & Lönnig. 1884.) S. 21.

versuchte sich an einer tiefer gehenden Veränderung des Originals, welche die Ökonomie und die Charaktere der Personen anging. Wie weit er damit kam, wissen wir nicht, ich glaube aber, aus seiner ganzen Art schliessen zu dürfen, dass er in den Anfängen stecken blieb. Vorhanden ist nur der Anfang des zweiten Aktes der Aussteuer (Aulularia), zugleich das einzige mir bekannte Beweismittel für die neue Bearbeitung. Das Verhältnis von Keller und Splitterling ist hier umgekehrt, Brigitte entspricht der Frau Heup, Crispin hat sich in einen schlingelhaften Laurenz gewandelt. Am obern Rande des Folioblattes, auf dessen beiden Seiten diese Szenen von Lenzens eigener Hand geschrieben sind, steht ausser einem französischen Satz der Vermerk: ‚Bürgerfreund mitnehmen für Deinet.' Die Schrift ist mit der der Szenen gleichzeitig. Da eine Reise Lenzens nach oder über Frankfurt selbst als Absicht erst vom Winterende 1776 bekannt ist, könnte auch jenes Fragment der umgearbeiteten Aussteuer in den Winter 1775/76 gehören. Dafür könnte auch sprechen, dass wir Lenzens Interesse für Plautus in jener Zeit durch seine Algierer noch lebendig bezeugt finden. Andrerseits freilich muss man geneigt sein, die Umarbeitung der Aussteuer in eine Zeit zu setzen, in der die Ausstellungen der Kritik auf Lenz noch frisch wirkten, also in den Winter 1774/75 oder in die erste Hälfte des Jahres 1775."

Das Fragment der Umarbeitung enthält Weinhold a. a. O., S. 21—24. — Eine deutsche Übersetzung der Aulularia findet sich bei G. G. S. Köpke (geb. 4. Okt. 1773) (Berlin 1809)[1]) und bei H. Norrmann, „Klassische Dichterwerke aus allen Litteraturen."

Zahlreich sind in allen Litteraturen die Schauspiele und Lustspiele, welche sich die für den Darsteller so dankbare Figur eines Geizhalses nach ernsten und heiteren Gesichtspunkten als Stoff nahmen. Man darf wohl sagen, dass sie von Plautus unabhängig sind und Molière kaum streifen.

Unter den Spaniern erwähnt man vor allem des Don Juan Claudio de la Hoz y Mota[2]) Komödie „El castigo de la miseria",[3]) von der Ticknor II, 70 urteilt: „Jenes ist in

[1]) Im ersten Bande seiner plautinischen Lustspiele. Mehr erschien nicht. Gödeke. III, 217.

[2]) Er wurde 1653 Ritter des hl. Jakobus und lebte 1689 noch. Vgl. Schack. III. 382—387. Barrera, Catál. S. 186, wo es auch heisst: Entre las conocidas (comedias) sobresale y le ha dado renombre la titulada: El Castigo de la Miseria.

[3]) Mein Exemplar ist von: Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga; calle de la Cruz Nueva, en donde se hallará esta y otras de diferentes Titulos. 1768. (No. 138.) — Vgl. Simonde de Sismondi, De la littérature du midi de l'Europe. IV, 216.

der That eine der besten Charakterzeichnungen auf der spanischen Bühne und hält in vielfacher Hinsicht wohl den Vergleich mit der Aululariа des Plautus und mit dem Geizigen Molières aus.“ Dies Wort fordert zu einem solchen heraus.

In diesem nach der dritten Novelle der Maria de Zayas[1]) gedichteten Lustspiel ist es wieder der von Schlegel getadelte Geizhals, der in der Liebe macht. Das Stück hat von der Aululariа gar nichts, wohl aber hinsichtlich des Zauberers Reminiszenzen an den Querolus.

Don Marcos Gil de Almodovar
el fidalgu mas ambrientu,
que se halla en España toda,

wie ihn der gallego Toribio (4.) nennt, und dessen jammervolles Leben Don Alonso (4. 5.) erzählt, ist der Held. Er gönnt sich gar nichts:

su comida es tan escasa
que si se pesa con onzas,

und mit dem plautinischen und Molièreschen Vorbilde hat er es gemeinsam, die Diener schlecht zu behandeln. Chinchilla und Don Agustin beschliessen, ihm einen Streich zu spielen. Chinchilla schildert ihm Isidoras Reichtum (6.):

la belleza y la riqueza
le pintarè de Isidora
y de este cavallo griego
seràn sus talegos Troya;

er glaubt, dass sie von der Habana und unendlich reich sei, und berechnet schon, wie er das Geld anlegt. (15.) Isidora entscheidet sich wirklich für ihn (18.):

antes de una hora
hemos de quedar casados.

Chinchilla und Agustin schleichen in Marcos' Schlafzimmer, da Agustin für den Augenblick Geld bedarf (28.):

Con ese caudal intento
lucir con ostentacion
mi boda; y en conclusion
en haciendo el casamiento
mi padre fuerza serà
que haya de tenerlo à bien,
y Don Alonso tambien,
con que el dote servirà
de poder restituïr
a Don Marcos su dinero,

[1]) Zaragoza. 1637. 4°. — Abgekürzt von Scarron (Nouvelles tragicomiques, Paris 1752. I, 165).

und holen sich einen Geldsack. Mit Entsetzen gewahrt Marcos den Diebstahl. So etwas wagt man in Madrid (32):

habiendo una horca en la Plaza
un Verdugo, mil ministros.

Lucia bringt nun Marcos die Idee bei, sich durch einen Zauberer helfen zu lassen:

sabe èl allà por sus libros
lo que pasa en Dinamarca,
en Fèz y Marruecos.

Die Rolle dieses Zauberers übernimmt Chinchilla, der nun alle möglichen Formeln spricht und Räucherungen vornimmt, worauf man unter Kettengerassel eine Katze mit Ratten hereinlässt. Marcos fürchtet sich zu Tode, da löst sich die Sache. Agustin bringt den Geldsack (36):

aqui el talego
teneis sin que falte un quarto.

„Und der Zauber?" frägt der erschütterte Marcos. „Den," lautet die Antwort, „machte

Chinchilla, poniendo
lleno de coheres un gato
que va por esa ventana.

Dies das Stück, das nach Ticknor mit Plautus' und Molières Geizhals den Vergleich aushält!!

Der Rico Avariento, der sich in der spanischen Litteratur sonst öfter findet (z. B. Rojas y Zorrilla, Tellez), ist die biblische Erzählung von Lazarus und dem reichen Prasser.

Von Bartolomé de Sousa Mejia aus Lissabon (geb. 1723) führt Barrera Leirado[1]) eine Komödie „O avaro" (Msk.) auf.

Von deutschen Autoren sei Angelys (1788—1835), „Der Geizige und seine Tochter," Drama in zwei Akten,[2]) und Karl von Holteis (1797—1880), „Erich der Geizhals," Originallustspiel in fünf Akten, erwähnt.[3])

Unter den Italienern hat Carlo Goldoni (1707—1793) viermal den Geiz zum Gegenstande seiner Lustspiele gemacht. Obwohl Goldoni Plautus und Terenz wohl studierte,[4]) beruht keines auf der Aulularia des Plautus. Der einaktige

[1]) Catál. bibliogr. S. 378.
[2]) Claus, l. c. S. 69.
[3]) Ibid. S. 68.
[4]) Prölss. I, 2. 312.

„L'Avaro“ [1]) erinnert in keinem Worte daran. Il Geloso avaro [2]) — 1755 gespielt — lässt nur zufällig bisweilen an Molière denken. So S. 136, da er das Geld ausschüttet: „Oimè! el mio oro, el mio cuor, le mie viscere, me sento morir, non posso più! Ajuto!“ oder S. 135: „Caro el mio scrigno che tu me costi tanti spasimi, tanti suori, dovrò lassarte.“

Noch weniger Plautinisches enthält Goldonis, „L'avaro fastoso [3])“, und selbst in „Il vero amico“,[4]) den Claus [5]) als der Aulularia am nächsten stehend bezeichnet, ist nur äusserst weniges zu finden, was auf Plautus oder Molière hinwiese. Zwar ist der alte Ottavio stark in seinen „scrigno“, verliebt und spricht seine Dukaten (III, 1) an: Oh belli zecchini! Oh cari i miei zecchini! Er hat sie in schändlicher Weise zur Zeit einer schweren Hungersnot zusammengerafft. Auch die Frage der Mitgift, das Molièresche sans dot, begegnet uns hier (III, 4): „Volete maritar la figlia senza dote?“; dennoch ruft nicht einmal die Szene, da er sich seines Schrankes beraubt sieht, Plautus ins Gedächtnis, und hier lag es gewiss am nächsten (III, 18). Povero il mio scrigno . . . Povero il mio scrigno! . . . Presto! ajuto! Dabei ist er noch so besonnen, dass er (wohl nach Molière V, 5) beim Abeilen die Kerze auslöscht.

Auch eine Reihe von Opern „L'Avaro“ werden aufgezählt; [6]) so von Anfossi (1775), Sarti (1777), Rutini (1789), Orlando (1801), Bianchi (1804), Fioravanti (1804), Cordella (1810); Ant. Graf von Milari (cc. 1810), Savi (1810) u. a.

IV. Captivi. [7])

Bekanntlichst bezeichnet Lessing (Beiträge S. 48) die Captivi des Plautus als „das vortrefflichste Stück, . . . welches jemals

---

[1]) Collezione completa delle commedie di Carlo Goldoni. Prato, per i F. Giachetti. 1821. Bd. 21. S. 5—40, u. ediz. Pasqu. vol. 4.

[2]) Collez. compl. Bd. 21. S. 43—137, u. ediz. Venez. 1789. t. 18. — Barrera, S. 28, führt auch einen spanischen El Celoso avaro des D. Antonio Bazo (aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts) an.

[3]) Collez. compl. Bd. 6. S. 95—169 (1819), u. ediz. Venez. 1789. t. 9.

[4]) Ed. Parigi, 1852, u. Monaco (Giog. Franz. 1852).

[5]) Claus, l. c. S. 55: „proxime accedit ad Aululariam.“

[6]) Vgl. Clément, Dict. lyrique. S. 70.

[7]) Ausgaben: Avellino (Neapel 1807); Bosscha (Amsterd. 1817); F. Lindemann (Lpz. 1830); Geppert (Berl. 1859); Ussing (Kopenh. 1869); Brix (Lpz. 1876); Edward A. Sonnenschein (London 1880). — Hier ist zitiert nach Fleckeisen.

auf den Schauplatz gekommen ist", und führt das Urteil des berühmten niederländischen Forschers Johann Dousa an: „Quotiescunque manum Plauti captivis inectare libet, me sibi prorsus consimilem, hoc est captivum, reddunt."

Rapp[1]) findet zwar, dass Lessings Ausspruch „mehr Enthusiasmus als ruhiges Urteil zu erkennen" gebe, dennoch aber nennt er das Stück „schon darum merkwürdig, weil es das einzige seiner Gattung ist, das aus dem Altertum auf uns gekommen. Gleichweit von der Erhabenheit der Tragödie, wie von der übermütigen Lust der Komödie, spielt es in den Regionen der weichen Rührung, des Edelmuts und der Aufopferung, kurz in allem, was uns gewöhnlich das Modernsentimentale auszumachen scheint. Man möchte fast sagen, wie Aristophanes die pathetische Komödie, so hat dies Stück das pathoslose ernste Drama der alten Kunst vor uns aufgestellt."[2]) Auch Rapp gesteht,[3]) dass es ein Stück sei, das „keinem modernen Theater Schande machen sollte".

Unter den plautinischen Komödien ist dieses „Rührstück (vgl. S. 98) ohne erotische Verwickelung und spannendes Interesse"[4]) jedenfalls durch seine Eigenart abstehend von den übrigen und ihnen geradezu entgegenstehend. Diese Eigenart seines Stückes drückt der Dichter selber zweimal — im Prologe und im Epiloge — aus. Er rühmt die Keuschheit seines Vorwurfes (*V.* 54):

> Profecto expediet fabulae huic operam dare:
> Non pertractate factast neque item ut ceterae,
> *Neque spurcidici insunt uersus inmemorabiles:*
> *Hic neque periurus lenost nec meretrix mala*
> *Neque miles gloriosus,*

und am Schlusse (*V.* 1029):

> Spectatores, *ad pudicos mores facta haec fabulast.*
> Neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio
> Nec pueri suppositio aut argenti circumductio,
> Neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem.
> *Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,*
> *Vbi boni meliores fiant,*

und alle werden (*V.* 1036) zum Beifall eingeladen;

> „qui pudicitiae esse uoltis praemium."

Es ist in der That ein erhebendes Drama, das vor unsern Augen sich abspielt. Rapp, in seiner weitumfassenden Kenntnis

---

[1]) Die pl. Lustsp. S. 459.
[2]) Ibid. S. 459.
[3]) Ibid. S. 460.
[4]) Teuffel (G. d. r. L.). S. 148. — Rapp. S. 461.

der dramatischen Litteratur, erinnert mit vollem Rechte an die spanischen Tragödien, zunächst Calderons „Principe constante“, und sagt,[1]) man ist versucht „zu glauben, der spanische Dichter habe sich entschieden unser Stück zum Vorbild genommen“.

Der prologvs führt uns in die Situation ein. Wir sehen (*V.* 1), „captiuos duos“ und erfahren, dass der alte Hegio (in Ätolien) zwei Söhne hatte. Den einen stahl im Alter von vier Jahren (quadrimum *V.* 8. 760. 876. 1011) ein Sklave und verkaufte ihn nach Elis. Der andere, Philopolemos, wurde im Kriege, welchen eben die Einwohner von Elis mit den Ätolern führen, kriegsgefangen und von einem Arzte Menarchos gekauft. Hegio handelt nun Gefangene aus Elis in Massen ein, um gegen diese vielleicht einmal die Loskaufung seines Sohnes bewerkstelligen zu können.

Den ersten Akt leitet der Parasit Ergasilus ein, dessen Aufgabe in diesem ziemlich ernsten Stücke die Aufheiterung der Zuschauer nach Szenen düstereren Charakters ist.[2]) Sein „rex“ (*V.* 92) ist in Elis gefangen und das Haus für ihn „aedes lamentariae“ (*V.* 96). Hegio mit Sklaven tritt auf; er hat gestern zwei Kriegsgefangene (Philokrates und Tyndarus) gekauft. Da Philopolemos in der Ferne gefangen sitzt, macht sich der Parasit an seinen Vater Hegio und wird auch von diesem zu Tische geladen.

Im zweiten Akte erbittet sich Philokrates von dem lorarius die Vergünstigung, einige Worte mit seinem Mitgefangenen Tyndarus wechseln zu dürfen, was ihm gewährt wird. Die beiden Gefangenen verabreden nun, dass Tyndarus den Herrn, Philokrates den Sklaven spielen solle. Hegio kömmt, sie wegen ihrer Herkunft zu befragen, und Tyndarus (als Philokrates) sagt, er stamme aus dem reichen Hause der Polyplusier (*V.* 277):

Quod genus illist unum pollens atque honoratissumum.

Hegio verspricht beiden die Freiheit, wenn sie das Ihrige thun wollten, ihm seinen Sohn zu verschaffen. Sobald Tyndarus den Namen Menarchos hört, schöpft er Hoffnung, die Sache zu ermöglichen; denn dieser ist ein Klient des Philokrates (*V.* 335):

Pol is quidem huius est cluens:
Tam hoc quidem tibi in procliuist, quam imber est, quando pluit.

Er rät Hegio, den Sklaven (Philokrates) an seinen Vater zu schicken; er bürge für seine Rückkehr. Sofort entsendet

[1]) l. c. S. 460.
[2]) Ob der Parasit reine Zuthat des Plautus? E. Herzog, J. J. 113, 363.

Hegio den vermeintlichen Sklaven, indessen Tyndarus zurückbleibt. Hegio begiebt sich zu den übrigen Sklaven, um zu forschen, ob sich dort keiner findet, dem Tyndarus bekannt ist.

In der ersten Szene des dritten Aktes tritt der Parasit auf. Er will womöglich irgendwo ein fettes Mahl finden, um der „cena aspera“ (*V.* 497) des alten Hegio zu entgehen; denn erst, wenn er im Hafen, der „una spes cenatica“ (V. 496), niemanden entdecken kann, will er zu Hegio zurückkehren.

Hegio führt den Aristophontes, einen Gefangenen, herbei, der erklärt hatte, dass ihm Philokrates aus Elis wohl bekannt sei. Mit Entsetzen sieht ihn Tyndarus nahen. Nun ist alle Hoffnung dahin, nur ein toller Streich kann ihn noch retten (*V.* 529):

Neque Salus seruare, si uolt, me potest; nec copiast
[Me expediundi], nisi si astutiam aliquam corde machinor.
Quam, malum? quid machiner, quid conminiscar, haereo:
[Nisi] nugas ineptiasque iam incipisso maxumas.

Hegio stellt Tyndarus und Aristophontes einander gegenüber; dieser erkennt ihn als Sklaven Tyndarus, nicht als Philokrates. Tyndarus versucht nun das Äusserste. Dieser Mensch, sagt er, war in Elis toll. Vater und Mutter hat er mit Spiessen verfolgt; er selber leidet an Epilepsie. (*V.* 550):

Et illic isti qui sputatur morbus interdum uenit.

Der hierüber heftig erzürnte Aristophontes bringt durch seinen Zorn Hegio wirklich auf einige Zeit diesen Glauben bei. Er tritt von ihm weg, und es folgt eine in der Darstellung ungeheuer wirksame Szene. Tyndarus winkt dem Aristophontes ab. „Quid mi abnutas?“ ruft dieser (*V.* 611). Schüchtern versetzt Tyndarus: „Tibi ego abnuto?“ Allein es ist zu spät. Hegio ist aufmerksam geworden und ruft, gewaltig erzürnt, Sklaven. Tyndarus kann sich nicht mehr helfen; er gesteht, dass er seine Pflicht gethan und seinen Herrn gerettet habe (*V.* 707):

At erum seruaui, quem seruatum gaudeo,
Quoi me custodem addiderat erus maior meus.

Hegio lässt ihn gefesselt abführen.

Hier muss nun eine längere Pause angenommen werden, nach einigen eine solche von mehreren Tagen oder Wochen.

Über diesen gegen die Regeln der aristotelischen Poetik verstossenden Punkt hat Lessing[1]) umfassend gehandelt.

[1]) Werke, 3, 77. 127.

Den vierten Akt eröffnet der Parasit. Er hat eine freudige Nachricht für Hegio (*V.* 774):

Ita hic me amoenitate amoena amoenus onerauit dies.

Hegio tritt auf, und nach langem Hin- und Herreden und unter den üblichen Parasitenwitzen erzählt Ergasilus dem Alten, er habe am Hafen seinen Sohn Philopolemos gesehen, zugleich mit Philokrates und jenem Sklaven Stalagmus, der ihm vor Jahren sein vierjähriges Söhnchen geraubt habe. Indessen Hegio voll Erwartung zum Hafen eilt, versieht Ergasilus das ihm übertragene Amt eines Küchenmeisters, die „rem summam cibariam“ (*V.* 901) in einer Weise, von der uns ein Sklave berichtet (*V.* 921):

[In hoc], ut hic quidem adornat, aut iam nihil est aut iam nihil erit.

Im fünften Akte tritt Hegio mit Philopolemos, Philokrates und Stalagmus auf. Philokrates hört, was sein Sklave für ihn erduldet habe. Stalagmus gesteht, dass er das geraubte Kind an Theodoromedes in Elis um sechs Minen verkauft habe, und so ergiebt sich denn, dass Tyndarus der Sohn Hegios ist. Die Fesseln, die ihm abgenommen werden, werden Stalagmus angelegt.

Das Hauptinteresse der gesamten Handlung in den Captivi fällt auf die Heldengestalt des Tyndarus. Es ist wirklich ein Charakter, wie er uns in den spanischen Dramen entgegentritt. Die unverbrüchliche Treue gegen seinen Herrn, dem er seit seiner Kindheit als „peculiaris“, von Jugend auf „quia quasi una aetas erat“ (*V.* 20) diente, zeigt sich in kleinen, wie in grossen Dingen. Da Philokrates ihm den Plan der Rettung entwickelt, erwidert er ihm nur mit einem einfachen (*V.* 228) „Ero ut me uoles esse“, oder (*V.* 40) „Audio“; und mit der Versicherung (*V.* 229):

tu nunc uides pro tuo caro capite
Carum offerre [me] meum caput uilitati,

welche er so glänzend rechtfertigt. Im Gespräche mit Hegio entwickelt er reichlich seinen Witz und manches Wortspiel, und gewandt bringt er es dahin, dass Hegio seinen Herrn entlässt. Trefflich ist der Abschied von Philokrates gezeichnet und die unverkennbare Selbstschilderung mit der Hoffnung auf einstige Freilassung, da, wo er seinen Herrn als treuen Sklaven lobt (*V.* 402):

Nos fuisse ingenio hau discordabili,
Neque te conmeruisse culpam neque me aduorsatum tibi,
Beneque ero gessisse morem in tantis aerumnis tamen,

Neque med umquam deseruisse te neque factis neque fide
Rebus in dubiis, egenis. haec pater quando sciet,
Tyndare, ut fueris animatus erga suum gnatum atque se,
Numquam erit tam auarus, quin te emittat gratiis manu.

Zur Höhe eines Helden aber erhebt sich Tyndarus, wo der Ernst der Lage an ihn herantritt, wo er sich für seine Thaten zu verteidigen hat. Als er gefesselt werden soll, bietet er seine Hände auch zum Abhauen dar (*V.* 668):

Tuus sum, tu has quidem [mihi] uel praecidi iube.

Er begreift nicht, worin sein Verbrechen liegen soll, und spricht selbstbewusst aus (*V.* 690):

Qui per uirtutem perit, at non [is] interit.

Ihn erwartet nur Ruhm; denn es ist keine Schandthat, um derenthalben er fallen soll (*V.* 682):

Dum ne ob malefacta, peream: parui [id] aestumo.
Si ego hic peribo, ast ille, ut dixit, non redit:
At erit mi hoc factum mortuo memorabile,
[Me] meum erum captum ex seruitute atque hostibus
Reducem fecisse liberum in patriam ad patrem,
Meumque potius me caput periculo
[Hic] praeoptauisse quam is periret ponere.

Nur eine Lüge konnte seinem Herrn von Nutzen sein; darum log er (*V.* 705):

Quia uera obessent illi, quoi operam dabam:
Nunc falsa prosunt.

Der Tod, den er hierfür erleiden muss, währt nur kurze Zeit (*V.* 740):

Periclum uitae meae tuo stat periculo.
Post mortem in morte nihil est quod metuam mali.
Etsi peruiuo usque ad summam aetatem, tamen
Breue spatiumst perferundi quae minitas mihi.

Es ist ein schönes Wort, mit dem er von Hegio scheidet (*V.* 744):

Vale atque salue, etsi aliter ut dicam meres,

und sein letzter Protest (*V.* 750):

Vis haec quidem herclest,[1]) et trahi et trudi semul,

---

[1]) Naiv ist G. Schwabs Bemerkung zu Rapp, S. 528, Cäsar habe wohl an diese plautinische Stelle gedacht, als er, von den Verschwornen angefallen, „Ista quidem vis est!“ ausrief. „Fast sollte man glauben, er habe mit Plautus gesagt ‚Vis haec quidem hercle est‘ — und am Weitersprechen des Verses, et trahi et trudi semul‘ sei er nur durch den Dolchstoss des Kassius in die Kehle verhindert worden.“

ist die Aussprache eines Herzens, das sich keiner Schuld bewusst ist.

Welche Martern der edle Tyndarus erduldete, erzählt er bei seiner Rückkehr aus den Steinbrüchen, dem Orte (*V.* 1001):

„Vbi labore lassitudost exigunda ex corpore."

Die erlittene Schmach und die Duldungen haben ihn etwas abgestumpft; kälter, als man glauben sollte, benimmt er sich bei der Lösung.

Die Figur, welche viel zur Entfaltung des Knotens beiträgt, ist der Parasit Ergasilus, der in diesem Stücke wieder ein vollendetes Bild des Parasitentums entwickelt. Die Jugend hat ihn „Dirne" genannt, weil er ungeladen zu Tische kömmt (*V.* 69):

Iuuentus nomen indidit Scorto mihi,
Quia inuocatus soleo esse in conuiuio.

Allein die Jugend ist nimmer, wie sie war. Von ihr ist nichts mehr zu hoffen (*V.* 104):

Nulla iuuentutis spes est.

Sie lässt die Parasiten im Stiche (*V.* 470):

Ita iuuentus iam ridiculos inopes ab se segregat,

und dies Verhalten der jungen Herrn gegen die (*V.* 471):

Lacones imi supselli uiros,
Plagipatidas, quibus sunt uerba sine penu et pecunia,

das bei Plautus öfter Grund zu bitteren Klagen wird, führt den Parasiten zu traurigen Schilderungen der Gegenwart. Wohl ist Ergasilus ein zudringlicher Mensch; die Parasiten sind wie die Mäuse, die ungeladen kommen (*V.* 76):

Quos numquam quisquam neque uocat neque inuocat.
Quasi mures semper edimus alienum cibum,

wie die Schnecken, die, bis der Tau fällt, vom eignen Safte leben (*V.* 80), wie die Hunde (*V.* 86):

Canes sumus: quando redierunt, Molossici
Odiosicique et multum incommodestici.

Allein diese Aufdringlichkeit findet leicht ihre Entschuldigung. Es ist unendlich schwierig, für sich selbst zu sorgen (*V.* 461):

Miser homost, qui ipsus sibi quod edit quaerit et id aegre inuenit,

und der Bedürfnisse sind gar viele. Hegio sagt ihm (*V.* 159):

> Multis et multigeneribus opus est tibi
> Militibus u. s. w.,

und auf seinen Magen setzt er, wenn er satt ist, sein Vertrauen (*V.* 812):

> Satur homost, habet profecto in uentre confidentiam.

Zu Hause schmeckt ihm nichts so, wie auswärts (*V.* 136):

> Neque umquam quicquam me iuuat quod edo domi:
> Foris aliquantillum etiam quod gusto id beat,

und so ist ihm sein „rex" unentbehrlich und der „magis unicus" (*V.* 150).

Hegio greift eigentlich selbsthandelnd wenig ein. Er ist ein ehrenwerter (V. 106), gutmütiger Mann (*V.* 333, optumus hominum homo); obwohl reich, ist er kein Sklave des Geldes geworden (*V.* 325):

> Non ego omnino lucrum omne esse utile homini existumo,

ja er hasst den Reichtum (*V.* 327):

> Odi ego aurum: multa multis saepe suasit perperam.

Da er aber seine Güte gemissbraucht und sich von Tyndarus getäuscht sieht, da will er keine Gnade, kein Mitleid mehr üben (*V.* 764):

> neminis
> Misereri certumst, quia mei miseret neminem.

Auch Philopolemos, Philokrates und Aristophontes sind „mehr bloss als mittelbare Hebel der Handlung benützt".[1] Philokrates wird von Tyndarus (*V.* 647):

> Macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,
> Subrufust, aliquantum crispus, cincinnatus

gezeichnet. Nicht erst nach seinem Opfer liebt er seinen Sklaven, schon vorher möchte er ihn Vater nennen (*V.* 238):

> Pol ego te, si audeam, meum patrem nominem:
> Nam secundum patrem tu 's pater proxumus.

Mag immerhin der Sklave Stalagmus etwas „plump in den letzten Akt hereingeschneit"[2] kommen, so ist er doch

---

[1] Rapp a. a. O. S. 462.
[2] Ibid. S. 462.

in seiner Verstocktheit trefflich geschildert. Er sagt selber von sich (*V.* 956):

Fui ego bellus, lepidus, bonus uir numquam neque frugi bonae
Neque ero umquam: ne [tu in] spem ponas me bonae frugi fore.

Er kennt keine Scham (*V.* 961):

Quod ego fatear, credin pudeat quom autumes?

und ist nicht „inperitus" (*V.* 963). Trotzig erkennt er die Schwere seines Verbrechens (*V.* 969):

Non me censes scire quid dignus siem?

und da ihm der Schmied die Fesseln anlegt, sagt er boshaft (*V.* 1028):

Quoi peculi nihil est, recte feceris.

Dies der Inhalt und die Gestalten des an fesselnden Szenen so reichen Stückes.[1])

Eine der bekanntesten Komödien der italienischen Litteratur, „I Suppositi" des Lodovico Ariosto (geb. 8. Sept. 1474; gest. 6. Juni 1533), verdankt manches den Captivi des Plautus, indessen spielen auch Reminiszenzen des Amphitruo und der Menächmi, sowie des Eunuchus,[2]) wenn auch ohne die äussere Ähnlichkeit der Verwechselten, mit. Wir haben von den Suppositi des Ariosto zwei Bearbeitungen, eine prosaische und eine poetische.[3]) Das Stück kann nicht vor 1502 aufgeführt worden sein,[4]) wegen einer Stelle (V, 6), wo Cleandro seine Schicksale erzählt. Otranto wurde 1480 eingenommen; Cleandros Sohn aber zählt bereits zwanzig Jahre.

Der Wunsch der Zuschauer ging damals aufs Altertum. Ariosto sagt in seinem Prologe zur (prosaischen) Cassaria, dass ihn das

---

[1]) Histoire critique de la République des Lettres. Bd. XIII. — Nouvelles de la République litt. von 1716 (Brief von La Coste). — Lessing, Beiträge zur Historie u. s. w. (3. Stück). — W. Hertzberg, vor seiner Übersetzung. S. XIX.

[2]) Ruth. II, 524. — Prölss. I, 2. 110.

[3]) Commedie e satire di Lodovico Ariosto, annotate da Giovanni Tortoli. Firenze (Barberà) 1856. Die poetische Bearbeitung findet sich dort S. 113—193; die prosaische S. 491—584. — Vgl. über das Stück Giov. Mar. Crescimbeni, Istoria della volgar poesia, Venezia 1730. Bd. VI. S. 105.

[4]) Nach Giuseppe Campori, „Notizie per la vita di Lod. Ariosto." Modena 1871. 2 ediz., wurden sie 1509 zum erstenmale aufgeführt. S. auch Gregorovius. I, 232. — Prölss. I, 2. 100.

Publikum tadeln werde, wenn er nicht bei der Antike bleibe und Neues bringen wolle (S. 433):

Che tale impresa non gli par suggetto
Degli moderni ingegni, *e solo stima*
Quel che gli antiqui han detto, esser perfetto.

Und im Prologe zu den (prosaischen) Suppositi heisst es (S. 493): „E vi confessa l' Autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato che l' uno fece Cherea per Doro, e l' altro Filocrate per Tindaro e Tindaro per Filocrate, l' uno nello Eunuco, l' altro nelli Captivi supponersi . . . Come io vi dico, dallo Eunuco di Terenzio e dalli Captivi di Plauto, ha parte dello argomento delli suoi Supposìti transunto: ma sì modestamente però che Terenzio e Plauto medesimi risapendolo non l' arebbono a male e di poetica imitazione più presto che di furto gli darebbono nome.“ [1])

I. Akt. Polinesta, Damonios Tochter, hat, von ihrer Amme begünstigt, mit dem Diener ihres Vaters, Dulippo, ein Verhältnis angeknüpft. Auf den Vorwurf ihrer Amme kann sie wohl erwidern:

Chi 'l menò alla camera
E poi nel letto mio, se non la balia?

Indessen ist dieser Dulippo nur verkleidet:

Questo giovane,
Il qual Dulippo voi riputate essere,
È gentiluomo di Sicilia, e chiamasi
Per vero nome nella patria Erostrato,
Filigono è suo padre.

Er kam zum Studium der Rechte nach Ferrara, traf dort Polinesta und vergass der Bücher, sodass sein Diener für ihn die hohe Schule besucht, während er bei dem Vater seiner Liebsten Dienste nahm. Der Diener studiert unter dem Namen Erostrato mit sehr grossem Erfolg:

Alle lettere ha dato sì buon' opera,
Che in esse ha fatto un profitto mirabile.

Nun ist aber Erostrato in seiner Liebe nicht ohne Nebenbuhler geblieben. Zunächst ist sein Rivale der Rechtsgelehrte Cleandro,

[1]) Ward, l. c., S. 144, sagt von Gascoignes Nachahmung: „Its fable is a very ingenuous combination of Terence and Plautus and suggested to Shakespeare part of the plot of his Taming of a shrew as well as (possibly) the name of Petrucchio.“ — Klein. IV, 326. — Prölss. I, 2. 110. — Ginguené. VI, 195 ff. — Ruth. II, 523. 524.

den der Parasit Pasifilo in seinem Glauben bestärkt, er werde das Mädchen gewinnen.

II. Akt. Dulippo hat den Parasiten auf seine Seite gebracht, und durch ihn erfahren wir, dass Damonio nicht abgeneigt ist, dem Cleandro seine Tochter zur Ehe zu geben; nur auf vierzehn Tage, meint Erostrato, solle der Alte seine Tochter zurückbehalten. Bis dahin werde alles gut werden, da ihm sein Vater einen Besuch in Aussicht gestellt habe. Unterdessen hat aber Dulippo bereits auf eigene Faust Vorsorge getroffen. Er fand einen Fremden aus Siena, der schon länger in Geschäftsreisen von Hause weg war. Diesem erzählt er, des Herzogs Ercole von Ferrara Gesandte, die von Neapel zurückkehrten, seien in Siena beleidigt worden. Infolgedessen sei Ercole gegen die Saneser aufs höchste aufgebracht, und auf die heilige Hostie:

Ha giurato che quanti nel dominio
Suo mai capiteran, vorrà che lascino
Fino a le brache, e che cacciati vadano
Di qui con vituperio ed ignominia,

was fast an den Eingang von Shakespeares „Comedy of Errors" erinnert. Ja, wer einen Saneser beherbergt, lautet sein Gebot, verfällt in schwere Strafe. Der Fremde glaubt es. Dulippo sagt ihm, er wolle ihn trotzdem beherbergen, wenn er sich für seinen Vater, den Kaufmann Filogono aus Catanea ausgebe. Seine Aufgabe als solcher wäre dann nur:

che obblighi a Damonio,
Senza suo danno, il nome di Filogono,
Per duo milia ducati e per tre milia
Di sopraddote, e per quel più che chiedere
Gli saprà a bocca egli stesso.

Der Fremdling wird nun zu Erostrato geführt; Cleandro hat jedoch unterdessen in Erfahrung gebracht, dass der Parasit Pasifilo bei Damonio gegen ihn intriguiere.

III. Akt. Damonio hat mittlerweile von der Liebschaft seiner Tochter erfahren. Was er auch mit dem Liebhaber anfangs thun wollte:

Non potrò far però, ch' egli non abbia
La figliuola violata, e ingravidatola
Fors' ancho —.

Er hält nun Dulippo (Erostrato) eingesperrt; das Mädchen ist trostlos:

s' affligge, piange e stracciasi
I capei . . .

nicht ihrethalben, sondern des Geliebten und der Amme wegen.

IV. Akt. Der alte Filogono, des Erostrato Vater, ist im Hafen angekommen; dort hat ihn Dulippo selbst erblickt und befindet sich nun in grosser Verlegenheit. Alsbald führt ein Ferrareser den Alten vor das Haus seines Sohnes. Filogono will nicht, dass dieser weiter studiere; das Studium ist zu schwer:

potrebbesi
O morir, o impazzare, o d' altra simile
Disgrazia darsi cagion.

Auf Filogonos Pochen öffnet der Koch Dalio; der Alte giebt sich als Erostratos Vater zu erkennen, hört aber, dass dieser bereits hier sei, und zufällig kömmt auch der Pseudofilogono aus Siena und stellt sich, befragt, wer er sei, als Filogono von Catanea vor. Da nun der wirkliche Vater, vom Koche ernst zurechtgewiesen:

Non fia ch' io tolleri
Che al padre del padron tu dica ingiuria,

und mit groben Worten fortgejagt, sich mit seinem Diener Lizio über diesen Vorfall bespricht, naht Dulippo, und der Ferrareser ruft ihm freudig entgegen:

O Erostrato, Filogono
Vostro padre è venuto di Sicilia.
Dul. Cotesto non m' è nuovo: ben veduto lo
Ho; e son con lui stato un pezzo.
Ferrar. È possibile?
Per quel che dice, non par che veduto vi
Abbia già ancora.

Filogono erkennt aber nicht Erostrato, sondern seinen Sklaven Dulippo in dem ihm Vorgestellten, während Dulippo nichts andres übrig bleibt, als zu thun, als ob er Filogono nicht kenne. Der Schmerz des Vaters ist wirklich tragisch. Von Jugend auf hat er ihn sorgsam erzogen, und nun:

Questo perfido,
Questo ribaldo finge non conoscermi.

Sofort aber quält ihn ein andrer Gedanke, Dulippo habe seinen Sohn aus dem Wege geräumt und sich an seine Stelle gesetzt:

Lo avrà venduto o assassinato o fattone
Alcun contratto, alcun governo pessimo.

Er will sich an die Gerichte wenden, und der Ferrareser empfiehlt ihm als tüchtigen Anwalt den Doktor Cleandro.

V. Akt. Dulippo nimmt sich das Schicksal seines Herrn ernst zu Herzen. Ihm muss geholfen werden, und ihn zu retten, ist er zu allem bereit. Auch der Parasit findet:

Poich' io gli ho detto che Dulippo è in carcere,
Tutto è tornato bizzarro e fantastico.

Um diesen ganz zu gewinnen, giebt er ihm das Amt des Küchenchefs. Wie Hegio dem Ergasilus aufträgt (*V.* 894):

tu intus cura, quod opus est:
Sume, posce, prome quiduis: te facio cellarium,

so befiehlt Dulippo dem Pasifilo:

Va in cucina, Pasifilo, e fa cuocere
E dispor quelle vivande a tuo arbitrio,

ein Amt, das Pasifilo nicht schlechter als Ergasilus ausübt. — Während nun Filogono den Doktor Cleandro konsultiert, stellt es sich heraus, dass Cleandro bei Otranto sein Vermögen und vor zwanzig Jahren seinen damals zweijährigen Sohn verlor, der von Filogono Dulippo genannt wurde, weil er weinend immer Dulippo rief.

Dulippo aber war der Diener, der ihn aufzog. In solcher Weise klärt sich alles auf. Cleandro verzichtet auf Polinesta, die er nur geheiratet hätte, „per farmi nascere erede," da er ja diesen jetzt an seinem Sohne gefunden habe.

Würde sich Ariosto nicht im Prologe erklären, dass er an die Captivi des Plautus gedacht und seinen Dulippo an sie angelehnt wissen wollte, so würde man schwerlich an dieselben erinnert werden, so sehr sich auch die Komödie in den Bahnen des Altertums bewegt, wie ja der Parasit mit seinem ständigen Hunger:

che sempre nello stomaco
Hai dieci lupi affamati,

eine ganz antike Figur ist.

Die Suppositi des Ariosto haben mehrfache Nachahmungen veranlasst. Châsles (Hist. de la coméd. franç., S. 91), sagt: La pièce des supposés fut traduite ou imitée à trois reprises dans le courant du XVIe siècle; en 1545 par Jacques Bourgeois en vers; en 1552 par Jean Pierre de Mesmes en prose; en 1552 par Godard, qui l'abrégea, la morcela, et en fit une farce en cinq actes.[1])

[1]) Das Stück des Jacques Bourgeois führt den Titel Les amours d'Erostrate, fils de Philogone de Catanie & de Polymneste, fille de Damon, Bourgeois d'Avignon. in 16°. Paris 1545. (Jeanne de Marnef) und noch im selben Jahre (Jerosine de Marnef). (Beauchamps, Recherches. I, 158.) — Sieben Jahre später folgte: Les supposez, Comedie de Loys Ariosto, traduite en prose françoise. in 8°. Paris 1552. (Estienne Groulleau.) Die Übersetzung ist

Über die englische Bearbeitung Gascoignes heisst es bei Warton (III, 317): In 1566 the „Supposes" a comedy (a prose paraphrase of the Suppositi of Ariosto by George Gascoigne) . . . were produced, und III, 342. Supposes, a comedy written in the Italian tongue by Ariosto, Englished by George Gascoygne of Grayes Inne Esquire and there presented 1566 (aber erst 1573 gedruckt). Gascoygne's translation, which is extremely free and loose and seems rather to come within the category of an adaptation to an English audience, is in prose. (Vgl. Ward, S. 144.) — Die alte Komödie der Supposes benützte Massinger stellenweise in seinem Lustspiele: „A new way to pay old debts."[1])

Gleichfalls auf Ariosto greift nach Desnoirterres[2]) ein petit acte en vers „l'heureuse ressemblance" des Abbé de Voisenon zurück, dessen Intrigue auf der Ähnlichkeit von Bruder und Schwester beruht. Indessen hat der Abbé Claude Henri de Fusée de Voisenon (geb. 8. Juli 1708; gest. 22. Nov. 1775) kaum daran gedacht, als er diese menächmenartige einaktige Komödie schrieb;[3]) denn nach dem „Avertissement de l'éditeur" ist die Geschichte wahr. Hören wir statt weiteren dieses:

„(Voisenon) étoit dans la Terre d'un de ses amis près de Rouen . . . parmi les personnes qui étoient à cette campagne, il y avoit un frère & une sœur jumeaux: leur ressemblance étoit si frappante, que sans les différence des vêtemens, on ne les eût point reconnus. La sœur du Chevalier étoit l'amie intime d'une jeune Demoiselle dépendante absolument d'elle, dont le bien étoit considérable, & qui avoit fait une forte impression sur le cœur du Chevalier. Il ressembloit trop à sa sœur pour ne pas intéresser son amie; l'intérêt augmentoit chaque jour d'un côté & la passion de l'autre: mais pour un effet de ce même sentiment, on évitoit mutuellement d'en parler de peur de se trahir. L'on proposa de

---

von Jean Pierre de Mesmes. (Beauchamps. I, 166.) — Auf Grund dieser beiden Bearbeitungen entstand Jean Godards (geb. zu Paris 1564; gest. nach 1624) Lustspiel Les Desguisez 1594. 1624. — Das Lustspiel ist neu gedruckt auf S. 335—463 des siebenten Bandes des Ancien Théâtre françois. Paris 1856. (P. Jeannet.) Dort heisst es (S. 337): Quoiqu'il en soit, la pièce de Jean Godard diffère considérablement de celle de l'Arioste pour le plan et la conduite. Le nombre des personnages est réduit de moitié, l'action est dégagée de ses longueurs, les scènes mêmes sont coupées et disposées dans un autre ordre — dans un ordre plus approprié à la scène françoise . . . — Bref, Les Desguisez sont une des plus jolies comédies françoises du seizième siècle. — Vgl. auch Parfait, Hist. du théâtre fr. III, 507.

[1]) Massinger, ed. Gifford (1813). III, 551. „Massinger has taken a few traits of the character of his Justice from Pasiphilo in the old Comedy of the Supposes."

[2]) Gustave Desnoirterres, Épicuriens et lettrés (1879). S. 265.

[3]) Auf S. 5—57 des ersten Bandes der Oeuvres complettes de M. l'Abbé Voisenon. Paris 1781.

donner un bal, & pour laisser plus de liberté aux voisins, on leur donna le choix d'y venir masqué ou non: le Chevalier et sa sœur, sans en rien communiquer à personne, changèrent d'habits; on ne se douta pas du travestissement. Ce qui d'abord n'avoit été imaginé que pour surprendre leur amie, eut des suites plus heureuses. Les deux amies n'avoient rien de caché l'une pour l'autre. Le chevalier pris par la jeune personne pour sa sœur s'entendit faire un aveu qui le transporta; on lui recommanda le secret le plus inviolable: nullement prévenue, la véritable sœur, à quelques moments de là s'approcha de son ami, qui reprit une conversation à laquelle la sœur ne répondoit qu'avec embarras: le Chevalier ne l'y laissa pas longtemps, il approche, se jette aux pieds de l'amie de sa sœur, & obtient sans peine le pardon d'une faute dont on lui savoit gré."

Gänzlich auf Plautus beruht eine moderne italienische Bearbeitung der Captivi, „I prigionieri", commedia di M. Accio Plauto, tradotta in Italiano e ridotta per il teatro moderno con l' aggiunta di una prefazione e di un prologhetto originale dal Prof. G. P. Clerici. Parma (Ferrari & Pellegrini) 1881 (pag. LV und 48). Über seine Bearbeitung erklärt sich Clerici selbst (X): „In quanto al modo tenuto nella riduzione dirò che non ho soppresso alcuna scena, e che invece le ho assottigliate tutte quante: di mio non c' è quindi che qualche congiunzione e avverbio: nell' ultima scena soltanto sono interpolate poche parole."

Clerici hat die Handlung auf drei Akte verteilt.

I. Akt. (1.) Der Parasit leitet mit einer stark gekürzten Rede ein. (2.) Egione mit Filocrate und Tindaro, sowie Aguzzino (dem lorarius) tritt auf; der Parasit erreicht eine Einladung. (3.) Aguzzino gestattet den beiden Gefangenen eine Unterredung. (4.) Egione kehrt zurück und bespricht sich mit den Gefangenen, worauf Filocrate als Sklave nach Hause geschickt wird, um die Umwechslung zu bewerkstelligen. Egione hofft das Beste. Seine Schlussrede (*V.* 452):

Edepol rem meam
Constabiliui, quom illos emi de praeda a quaestoribus.
Expediui ex seruitute filium, si dis placet.
At etiam dubitaui hos homines emerem an non emerem diu.
Seruate istum sultis, intus, serui, ne quoquam pedem
Ecferat sine custodela. [iam] ego apparebo domi,
Ad fratrem modo [ad] captiuos alios inuiso meos.
Eadem percontabor, ecqui hunc adulescentem nouerit.
Sequere tu: te ut amittam, ei rei primum praeuorti uolo.

lautet bei Clerici (S. 19): (Da sè, soffermandosi) Stavolta poi ho fatto davvero un buon affare! Se piace a Dio, io penso d'avermi già riscattato il figliuolo . . . E dire che tentennai alquanto se aveva o no da comperarli! Ora andrò da mio fratello a vedere quelli altri schiavi, e da quella via domanderò se c' è alcuno che conosca codesto giovinotto. (accenna alla casa). (Volgendosi brusca-

mente a Filocrate.) Andiamo se vuoi che ti sbrighi; ciò per primo (partono da sinistra).

Ein Beispiel der von ihm befolgten Übersetzungsweise.

II. Akt. (1.) Ergasilos Monolog. (2.) Egione, Tindaro, Aristofonte. Tindaros Betrug wird offenkundig. Egione lässt ihn abführen. Non voglio più aver pietà di nessuno, poichè nessuno l' ha di me (*V.* 764). Die letzten zwei Verse des Aristofonte sind weggeblieben.

III. Akt. (1.) Ergasilo mit froher Botschaft, die er Egione mitteilt; er erhält die Aufsicht über die Küche. (2.) Ein servo berichtet von seiner Thätigkeit. (3.) Egione, Filopolemo, Filocrate und Stalammo treten auf. Das Verhör Stalammos durch Egione bildet eine eigene (4.) Szene. (5.) Filocrate wird gerufen und alsbald (6.) Tindaro, mit dessen Ketten Stalammo belastet wird. Den Epilog an die Zuschauer spricht Filocrate.

Ein treffliche französische Bearbeitung der Captivi hat im Jahre 1638 Jean Rotrou in gewohnter Meisterschaft geliefert. Sein Lustspiel „Les Captifs“ [1]) ist eine ganz vorzügliche, um einige glückliche Verwickelungen erweiterte [2]) Erneuerung des antiken Dramas.

I. Akt. (1.) Philénie entdeckt ihrer Freundin Olympie, der Tochter Hégées, dass sie liebe, und zwar einen der Kriegsgefangenen, die ihr Vater kaufte, Philocrate. Es besteht aber ein Testament ihres verstorbenen Vaters, an welches sie Olympie erinnert (S. 100):

> ... le testament qu'a laissé votre père
> A disposé de vous et vous donne à mon frère.
> Ne le savez-vous pas et seule ignorez-vous
> Un acte si célèbre et si connu de tous?

Dagegen kann sie nur erwidern, dass der ihr bestimmte Bräutigam als Knabe von vier Jahren geraubt wurde.

> ... à peine il entroit en sa quatrième année
> Que son enlèvement rompit notre hymenée
> Je n'avais que trois ans ...

---

[1]) Les Captifs, ou les esclaves, Comédie par Jean Rotrou. Paris 1638. — Hier ist zitiert nach „Oeuvres de J. Rotrou. Tome quatrième. (S. 89—184.) Paris 1820.“ (Th. Desoer.)

[2]) Ed. von 1820. S. 91: „La comédie des Captifs est encore la traduction d'une pièce de Plaute qui porte le même titre. Le poète latin s'applaudit beaucoup de ce qu'il n'entre dans sa comédie ni femme, ni amour; c'est le seul changement que Rotrou se soit permis d'y faire, et il donne lieu à plusieurs scènes heureuses.“

Philénie lässt die unverbrüchliche Treue ihrer Liebe zu Philocrate bereits durchblicken. Nach dieser, Rotrou angehörigen, Szene tritt (2.) der Parasit Ergazile, wie bei Plautus, auf. Sein Monolog gilt dem Hunger:

cet animal avide et ravissant
Qui ne cherche qu'a paître et se tue en paissant.

In freiester Weise überträgt er die plautinischen Ideen über das Leben der Parasiten. (3.) Hégée mit Pseudolus, dem Lorarius des Plautus, erscheint. Alles schliesst sich aufs genaueste ans Original an, doch ist nirgend eine sklavische Übersetzung, sondern nur eine poetische Übertragung bemerkbar; so z. B. Pseudolus:

... Naturellement les fers sont abhorrés,
Puisqu'ils nous privent d'un bien que nature nous donne;

bei Plautus (*V.* 119):

Omnes profecto liberi lubentius
Sumus quam seruimus.

Kürzer jedoch, als Plautus, greift Rotrou nur noch *V.* 125, „Set satis uerborumst: cura quae iussi atque abi," heraus:

„C'est assez discourir, fais ce que je t'ordonne,"

während die folgende Rede des Parasiten (*V.* 133):

Ego qui tuo maerore maceror,
Macesco, consenesco et tabesco miser.
Ossa atque pellis sum miser aegritudine.
Neque umquam quicquam me iuuat quod edo domi:
Foris aliquantillum etiam quod gusto id beat

zum Teil auch durch den Alexandriner wesentlich umfangreicher wird:

Hélas! demandez-vous, quelle douleur me presse?
C'est de votre malheur que je suis macéré,
Triste, pâle, transi, maigre, défiguré;
Je suis vieux à trent ans du mal que vous afflige;
Ne remarquez-vous pas, comme je me néglige
Et que je ne suis plus qu'un squelette mouvant,
Qui dedans le tombeau va choir au premier vent?
De moi-même déjà je tombe de foiblesse;
Le moindre bruit m'abat, une mouche me blesse.
Jamais homme affligé ne le fut à ce point;
Ce que je prends chez moi ne me profite point
Et comme ailleurs aussi je prends fort peu de chose,
J'ai le cerveau tout vide et jamais ne repose.

In gleich breiter Form sind die zwei Verse („Semper sensi filio", 140) und das kurze „Egone illum non fleam?" (*V.* 139) in

fünf, beziehungsweise drei Alexandrinern umschrieben; Gedankengang und Dialog jedoch schliessen sich völlig an Plautus an, nur dass bei Rotrou der Parasit seiner Freude über die ihm gewordene Einladung in weiteren fünf Versen Ausdruck verleiht.

Der zweite Akt beginnt mit drei dem Rotrou gehörigen Szenen. Clélie, eine Sklavin des Hégée, bittet Pseudole, ihrer Herrin Philénie eine Zusammenkunft mit Philocrate zu gewähren, und der in Clélie verliebte Pseudole hat nichts dagegen, „si je te pouvais plaire autant que tu me plais", (S. 111). Im Folgenden erörtert Philénie ihre glühende Liebe zu Philocrate. — Mit der vierten Szene geht es wieder genau auf Plautus über, nur wird der französische Dichter meist breiter; selten gelingt es ihm ganz so kurz, wie z. B. *V.* 210:

Capt. Vnum exorare uos sinite nos.
Lor. Quidnam id est?
Capt. Vt sine hisce arbitris atque uobis locum
Detis nobis loqui.
Lor. Fiat. apscedite hinc: nos concedamus huc.
Phil. Pour toute grâce au moins accordez-nous un bien!
Pseud. Quel?
Phil. D'avoir seul à seul un moment d'entretien.
Pseud. Oui, passons par ici; vous prenez cette route.

Sie tauschen nun die Rollen:

„Je suis donc Philocrate, et vous êtes Tyndare,"

sagt Tyndare. Die Nachforschungen Hégées um seinen Sohn sind dem Sinne und gewöhnlich auch dem Wortlaute nach mit Plautus völlig übereinstimmend. Philocrate wird abgeschickt, um nach Hégées gefangenem Sohne zu kundschaften.

Den dritten Akt leitet, wie im Originale, der Parasit ein (*V.* 461, Miser homost, qui u. s. w.):

Malheureux qui court tant pour un mauvais repas!
Plus malheureux encor qui court et ne l'a pas.
Et qui, foible déjà de la faim qui le presse,
A courir vainement croît encor sa foiblesse!
O jour mélancolique, importun, ennuyeux,
A qui, si je pouvois, je crèverois les yeux

u. s. f., wie es Rotrous Sprache mit sich bringt, erweiternd und umschreibend. — Hégée hat von Philénies Liebe durch Olympie erfahren. Er klagt, dass alles so kommen musste; doch hat er vor dem verwaisten Hegio des Plautus noch den Trost voraus, eine Tochter zu besitzen (S. 132):

Malheureux en mes fils, le ciel veut qu'une fille
Soit l'honneur et l'appui de toute ma famille.

Indessen hat Pseudole, obgleich „fort ignorant en matière d'amour", Philénies Liebe zu Philocrate entdeckt und teilt es Tyndare mit. — Seine Liebe zu Clélie lässt ihn sogar sich bis zu Versen versteigen; doch (S. 133):

„je cherche encore la rime du dernier."

Lange bemüht er sich umsonst zu dichten, zuletzt giebt er die Poesie auf,

„je déteste la muse, et maudis le Parnasse."

So sehr hat sich der plautinische lorarius in Frankreich zivilisiert!

Den plautinischen Aristophontes spielt hier Crisimant, ein Edler von Elis. Er ist gefangen und von Hégée gekauft worden. Er wird nun Tyndare gegenübergestellt. Jetzt ist alles verraten. Tyndare thut, als kenne er ihn wohl als einen in Elis gefürchteten Narren, was Hégée glaubt (*V.* 559):

Credidi esse insanum extemplo, ubi te appellauit Tyndarum.
J'ai bien dès cet abord reconnu sa folie:
Il vous nommoit Tyndare.

Vergeblich bemüht sich Crisimant, den Alten aufzuklären (*V.* 579):

Vt scelestus, Hegio, nunc iste [te] ludos facit!
O crédule vieillard, à quel point on te joue!

Tyndare jedoch erwidert ihm gewandt (*V.* 581):

Quia tute ipse eges in patria nec tibi qui uiuas domist,
Omnis inueniri similis tui uis: non mirum facis:
Est miserorum, ut maleuolentes sint atque inuideant bonis.
Chez toi réduit au point d'une misère extrême
Tu voudrais bien qu'ici chacun fût cru de même:
C'est un vice commun à tous les malheureux
De faire, s'ils pouvoient, que chacun fût comme eux.

Die Schilderung des Philocrate ist hier etwas kürzer gegeben:

Châtain, de basse taille, un peu haut en couleur,
De vingt ans à peu près.

Rascher auch, als bei dem römischen Dichter, naht hier die Katastrophe. Lichax, Daniste, Arbax (bei Plautus Colaphus, Cordalio, Corax, *V.* 658) kommen mit Stricken; Tyndare hat aber immer noch, wie bei Plautus (*V.* 663), ein Wort des Witzes oder der Entschiedenheit:

Mon maître étoit aux fers, je les ai détachés.
N'est-ce pas l'action que vous me reprochez?

Crisimant ahnt das Geheimnis (*V.* 697) zu spät:

Je comprends le secret. Qu'ai-je fait, justes dieux!

Tyndare ist erfreut, seinem Herrn gedient zu haben, und lässt sich willig abführen.

Ergazile kommt zum Mahle und hört von Hégée die vernichtenden Worte:

Je ne souperai point; pardonne à ma tristesse.
Mais demain . . .

„Raillez-vous?" stammelt er, um die Bestätigung zu erfahren:

Excuse mes ennuis.
Adieu, je ne puis rire en l'état, où je suis.

Ergaziles Worte und sein verzweifeltes:

T'étouffe le repas, où tu m'as invité
Et te traite le ciel comme tu m'as traité!

schliessen launig den Akt bei Rotrou, der bei Plautus fast ein tragisches Ende nimmt.

Heiter beginnt auch der vierte Akt. Pseudole sitzt wieder über seinen Versen. Noch immer hat er den Reim zu seinem

„De geôlier que j'étais, je suis ton prisonnier"

nicht gefunden. Clélie, „son ange," kömmt dazu. Er liest ihr seine Dichtung vor, und neckisch findet sie von seinen Versen:

„ils sont beaux et passent mon mérite."

In Philénies Namen bittet sie Pseudole, dieser eine Zusammenkunft mit Tyndare zu ermöglichen. Bald kömmt Philénie; sie kann ihren Geliebten nicht lassen:

„il est charmant, mais serf; il est serf, mais charmant."

Clélie soll unterdessen Pseudole beschäftigen.

Philénie erklärt nun Tyndare ihre Neigung. Sie wird ihn ewig lieben. Sein Auftreten ist nicht das eines Sklaven. Sie scheidet von ihm mit den Worten:

„Mais je perdrai la vie en te perdant. Adieu!"

Erst mit der siebenten Szene geht Rotrou wieder auf Plautus (*V.* 768):

Iuppiter supreme, seruas me measque auges opes:
Sacré père des dieux, tu conserves ma vie

u. s. w., über. Hegio kömmt ärgerlich über den ganzen Vorfall (*V.* 781):

Quanto in pectore hanc rem meo magis uoluto,
Tanto mi aegritudo auctior est in animo.
Plus cette trahison me repasse en l'esprit,
Plus ma douleur s'accroît et mon courroux s'aigrit.

Der Parasit schimpft für sich, wie bei Plautus; statt der Worte jedoch (*V.* 793):

Hic homo pugilatum incipit,

sagt Hégée:

Où fuirai-je? Quel trouble excite ainsi sa bile?
Et quels lieux me seront un salutaire asile?

Die im Eingange des vierten Aufzuges angefügten Szenen nötigen Rotrou hier zu einiger Kürze. Darum ist der Auftritt zwischen Ergasilus und Hegio hier zusammengezogen. Ergazile meldet die frohe Botschaft:

„Ton esclave d'Élide avec ton fils arrive."

Freudig verlässt ihn Hégée, die Szene jedoch, wie der Parasit Hégées Worte:

Prends le soin du souper, donne ordre à la cuisine;
Tranches-y, coupe, taille, ordonne absolument;
C'est ta possession, c'est ton gouvernement,

(*V.* 894 bei Plautus) zur Wahrheit macht, sehen wir bei Rotrou nicht mehr; ebensowenig das Weitere in Vers 900—922 bei Plautus Geschilderte.

V. Akt. Hégée begrüsst seinen Sohn Chrysophore — den Philopolemus des Plautus — so ziemlich wie im Original, nur etwas akademischer, wie z. B.:

„De ce mourant Éson ta vue est la Medée."

Stalagme, welcher den vierjährigen Knaben stahl und verkaufte, erscheint hier noch schuldbeladener:

Toute la ville a droit de punir ce perfide.
Puisqu'il a contre nous pris le parti d'Elide.

Wie Hegio (*V.* 954) ihn anspricht:

Age tu illuc procede, bone uir, lepidum mancupium meum!

so ruft ihm Hégée zu:

Approche, bon vieillard, saint homme, homme de bien!

Nach den Aussagen Stalagmes, den Érimand, Hégées Bruder, eine bei Plautus öfter genannte (*V.* 126, 194), doch nicht auftretende Persönlichkeit einführt, erkennt man Tyndare, der vordem Crisale hiess, als Hégées Sohn. Tyndare tritt unter dem Eintritte des Erlittenen auf (*V.* 997):

> *Vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent*
> *Cruciamenta* u. s. w.
> J'avois bien autrefois vu l'horrible peinture
> Des lieux où des damnés l'âme est à la torture,
> Mais je ne trouvois point ce noir séjour des morts
> Dépeint avec l'horreur des Enfers où je sors.

Hégée umarmt ihn als seinen Sohn. Olympie naht; Philocrate wirbt um ihre Hand und erhält sie, sodass er Hégée sagen kann:

> Vous perdîtes deux fils, vous en recouvrez trois.

Auch Tyndare wird mit Philénie vereinigt. Alle Gefangenen erhalten die Freiheit mit Ausnahme des Stalagme (nach *V.* 1027):

> Qu'à tous mes prisonniers on donne la franchise,
> Et que Stalagme seul, chargé de tous leurs fers,
> Fasse épreuve des maux que mon fils a soufferts.

Clélie und die Köche kommen, um sich über den Parasiten zu beschweren, im allgemeinen nach der im vierten Akte unterdrückten Szene des Plautus:

> „Il en dévoreroit plus qu'un autre n'en dresse,
> Et toute viande est bonne à la faim qui le presse."

Ergazile hat seine Stelle arg missbraucht; dennoch aber lässt ihm Hégée die Herrschaft an diesem frohen Tage, und die „rebelles sujets" haben ihm, „leur empereur," zu gehorchen.

Noch folgt eine kurze Szene. Alle, meint Pseudole, haben eine Frau bekommen; Clélie solle denn auch ein „oui" sagen, in welches sie gerne einstimmt:

> Oui, n'en veux-tu qu'un seul? oui, Clélie est à toi,
> Et jamais autre objet n'engagera ma foi.

Beseligt will er einen Kuss, worauf sie erwidert:

> Oui, tiens, ne te plains plus; et prends en plutôt deux.

Diese letzten drei Szenen gehören natürlich wieder Rotrou an und bilden einen hübschen Abschluss Plautus gegenüber, der das „ewig Weibliche" aus seinem Stücke verbannt und mit der Strafe und den trotzigen Worten des Stalagmus sein Lustspiel endet.

Durch diese Zuthat Rotrous ist gewiss nichts gegen die „pudici mores“ geschehen, und zählt sein Lustspiel nicht minder zu jenen, „ubi boni meliores fiant“.

Rotrou hat ein effektvolles, in edelster Sprache fein durchgeführtes Stück geschaffen, halb nachahmend, halb neu schöpfend, mit vollem Verständnis für seine Zeit, und doch mit aller Pietät gegen das Altertum, ein Stück, das heute noch auf den Brettern seines Erfolges sicher wäre.[1])

Vor Rotrou hatte sich der Dramatiker Pierre Duryer (1609—1659) mit den Captivi beschäftigt;[2]) später Jean Roy, dessen nicht gedrucktes Lustspiel „Les Captifs“ am 28. Septb. 1714 in Paris aufgeführt wurde.[3]) Es ist dreiaktig in Versen und mit einem Prolog versehen.[4])

Ehe 1713 P. de Costes französische Übertragung[5]) erschien, war 1666 schon zu Paris eine anonyme Übersetzung der Captivi des Plautus in 12° gedruckt worden.[6]) Sie stammt von Thomas Guyot, einem Lehrer von Port-Royal.

Eine äusserst gelungene Kontamination zweier plautinischer Stücke, der Aulularia und der Captivi,[7]) ist in dem englischen Lustspiele „The Case is altered“[8]) enthalten, welches Ben Jonson[9]) zugeschrieben wird.

---

[1]) Vgl. allerdings Les comédies de Plaute, traduites en français par E. Sommer. Paris, Hachette, 1876. I, 194. „La pièce de Rotrou est loin de valoir celle de Plaute.“

[2]) s. Sommer a. a. O. „La scène française à elle seule en a vu représenter trois, l'une de du Ryer, l'autre de Rotrou et la dernière de Roy (1714).“

[3]) Hipp. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français (III, 324): „Les Captifs, comédie en vers libres, en trois actes, avec des divertissements et un prologue aussi en vers libres, non imprimée de M. Roy.“

[4]) Beauchamps, Recherches. II, 316.

[5]) Ibid. 317.

[6]) Sulzer. III, 704b. — Vgl. Schweiger, Handbuch. II, 2 und Sainte-Beuve, Port-Royal. III, 505.

[7]) Ben Jonson, ed. Gifford. VI, 421: There is a considerable degree of ingenuity in the construction of this lively comedy. The author probably found the plot of the Aulularia too simple for his purpose, and the dexterity with which he contrived to interweave that of the Captivi with it, so as to form a consistent whole, is very worthy of praise. — Dunlop, Hist. of Roman litt. I, 172. — Ussing. II, 459.

[8]) S. 319—423 des sechsten Bandes von Ben Jonson (ed. Gifford).

[9]) Das Stück wird gewöhnlich ins Jahr 1598 gesetzt und dem Anthony Munday (nicht aber von Collier) oder von andern Stephen Jones zugeschrieben. Vgl. dagegen Ben Jonson, ed. Gifford. I (XXXIV): „In 1598 it was already a popular piece and it bears about

Lassen wir alle nicht hierher gehörigen Episoden, so besonders den trefflichen Schuhflicker Juniper und seine Gesellschaft, so vertritt uns das Haus des Geizhalses Jaques de Brie die Aulularia, jenes des Count Ferneze die Captivi. Die Szene ist nach Mailand verlegt.

Count Ferneze hat einen Sohn verloren (I, 2., S. 343):

> I had one other, younger born than this
> But twice so many hours as would fill
> The circle of a year, his name Camillo,
> Whom in that black and tearful night I lost,
> ('T is now a nineteen years agone at least)
> It was that night, wherein the great Chamont,
> The general for France, surprised Vicenza.

Dort wurde nach seiner Annahme sein Sohn von Soldaten ermordet.

Der zweite Akt führt uns in Jaques' Haus. Wir lernen in dem Monologe einen verbitterten Geizhals kennen, der unter der Maske eines stadtbekannten Bettlers seinen Reichtum verbirgt. Jonson hatte den Prolog des Lar familiaris im Sinne, als er die einleitenden Worte seinem Jaques de Brie in den Mund legte. Er besitzt eine wunderschöne Tochter:

> But now this maid is but supposed my daughter;
> For I being steward to a lord of France,
> Of great estate and wealth called lord Chamont,
> He gone into the wars, I stole his treasure,
> And this his daughter being but two years old,
> Because it loved me so, that it would leave
> The nurse herself, to come into mine arms.

Da er sich von Hause entfernen muss, giebt er seiner Tochter Rachel Verhaltungsmassregeln. Sie soll das Thor offen lassen und laut sprechen, als seien Leute im Hause, um Diebe ferne zu halten. Mit Euklio (*V.* 91) befiehlt er:

> Put out the fire, kill the chimney 's heart,
> That it may breathe no more, than a dead man,

---

it the marks of juvenility ... He (Ben Jonson) was now recent from the Roman writers of comedy, and, in this pleasant piece, both Plautus and Terence are laid under frequent contribution." (Ibid. CCXI.) We may collect from „the Case is altered" and „Every Man in his Humour" that he was recent from the study of Plautus and Terence: but this was little. — (Ibid. VI, 320): „This comedy, which should have stood at the head of Jonson's works, had chronology only been consulted, was first printed in 4to, 1609, but must have been written at least ten or a dozen years before, since it is familiarly spoken of by Nash in his Lenten stuff, which appeared in 1599: „It is not right, of the merry cobler's cutte in that witty play of ‚the Case is altered', pag. 68." Vgl. auch das Weitere a. a. O.

ein Gedanke, der weiter ausgesponnen, in „The Devil is an Ass“ (S. 79; 307) wiederkehrt.

Die schöne Rachel hat unterdessen an dem Haushofmeister des Grafen, Christophero, einen neuen Verehrer gewonnen, und der Graf ist mit seiner Werbung gänzlich einverstanden, nicht ahnend, dass sein Sohn Paolo Rachel de Brie liebt.

Der dritte Akt spielt wieder in Jaques' Haus und damit in der Aulularia.[1])

Kaum sieht Jaques Leute, so eilt er ins Haus:

> He has been at my door, he has been in,
> In my dear door; pray God my gold be safe.

Wie Euklio kömmt er alsbald wieder befriedigt zurück:

> 'T is safe, 't is safe, they have not robb'd my treasure.

Bei Christopheros Werbung vermutet er, wie Euklio dem Megadorus gegenüber, dass er Kenntnis von seinem Schatze habe:

> „My gold is in his nostrils, he has smelt it,“

und freudig eilt er, sowie er den Freier angebracht hat, zu seinem Gelde.

> So, he is gone; would all were dead and gone,
> That I might live with my dear gold alone.

Während der Graf bei Jaques ist, bringt ein Bote die Nachricht, dass auch sein zweiter Sohn Paolo jüngst von den Franzosen gefangen worden sei. Der Graf will alles thun, ihn auszulösen.

Jaques vergräbt sein Gold im Dünger. Gifford in der ihm eigenen Verherrlichung Ben Jonsons meint (VI, 372):

---

[1]) Ed. Gifford. VI, 367: „The character of Jaques is formed upon that of Euclio in the Aulularia of Plautus; and is drawn with that masterly expression which distinguishes the works of Jonson. The scene between Christophero and Jaques, with what follows between the count and him, is copied from what passes between Euclio and Megadorus; but with so high an improvement, as determines the palm of applause in favour of our author. The original here is: ‚Non temerarium est, ubi dives blande appellat pauperem.‘“ [Whalley.]

The translator of Plautus does not subscribe to the alleged superiority of our author, and I am not sure, that he has not reason on his side. Whalley might commend the copy with justice, for it is truly excellent, but he should not have sacrificed the original to it. The spirit and arch simplicity of Plautus even when it borders on rudeness, is not easily outdone; and though Jonson, perhaps, is richer in circumstance yet the critic should have recollected the admission of a very competent judge — facile est inventis addere — and have abated somewhat of his panegyric on that score.

„This is from Plautus, where Euclio also removes his gold to a new hiding-place. The speaches of the two misers, however, have no circumstance in common; nor has the latin poet any thing that can be set in comparison with this admirable and characteristic soliloquy of Jaques." Diesem Urteil kann gewiss niemand beipflichten. Die halbphilosophischen Reflexionen Jaques', gegenüber dem einfachen Euklio, der sein Geld der Fides anvertraut, sind wenig wirkungsvoll.

Das weitere Interesse nehmen die Gefangenen, ganz nach Plautus, in Anspruch.[1]) Chamont und Camillo — genannt Gasper — sind wie Philokrates und Tyndarus, aufrichtige Freunde, und Chamont kann sagen:

> How may I bless the time, wherein Chamont,
> My honour'd father, did surprise Vicenza,
> Where this my friend (known by no name) was found
> Being then child, and scarce of power to speak,
> To whom my father gave this name of Gasper,
> And as his own respected him to death.

Die weiteren Szenen bei Jaques sind wieder der Aulularia entnommen, insgesamt dem Inhalte, oft auch dem Wortlaute nach; so z. B.:

> *Jaq.* Shew my thy hands, what hast thou in thy hands?
> *Jun.* Here be my hands.[2])

u. s. w. Der Geizhals eilt wieder zu seinem Schatze.

> 't is safe! 't is safe! it lies and sleeps so soundly,
> 't would do one good to look on 't.

---

[1]) Ed. Gifford. VI, 397: „The whole incident of Paolo Ferneze's being taken prisoner on the one side, and Chamont and Camillo on the other, with the exchanging their names, and Camillo's being left for Chamont, is taken from the Captivi of Plautus. The son of Hegio is taken prisoner; and with a view to ransom his son by the exchange, Hegio buys Philocrates and Tyndarus, two Elian captives. Tyndarus is slave to Philocrates, and is left under his master's name, while the true Philocrates is sent to Elis, under the name of Tyndarus, to effect the liberty of Philopolemus, the son of Hegio. The fraud however is discovered to Hegio, before the return of Philocrates; and Tyndarus is put to the torture and sent to the mines. At the return of Philopolemus and Philocrates, with whom also there comes Stalagmus, a fugitive slave of Hegio, it is discovered that Tyndarus is the son of Hegio, who was carried away by Stalagmus at the age of four years and sold by him to the father of Philocrates. The reader will perceive from this account the exact similitude between the copy and the original; and I have been thus particular in pointing out the ressemblance, for the assistance of those, who may want the ability of comparing them together." [Whalley.]

[2]) Ibid. VI, 390. This scene is an imitation of that, in which Strobilus is examined by the miser. But its pleasantries are within

Über seinem Gelde entdecken Juniper und Onion den Alten und holen sich nach seiner Entfernung den Schatz.[1])

Das Weitere mit Camillo verläuft wie in den Captivi. Camillo erregt des Grafen heftigen Zorn wegen seiner Treue zu Chamont.

Im fünften Akte trifft frohe Nachricht ein. Paolo kehrt zurück. Zugleich aber entdeckt Jaques den Diebstahl.

> Thou hast made away my child, thou hast my gold.
> O what hyena call'd me out of doors?
> The thief is gone, my gold 's gone, Rachel 's gone,

und später dann:

> My gold, my gold, my life, my soul, my heaven!
> What is become of thee?

Das Ganze endet natürlich zu allgemeiner Zufriedenheit, wobei das Wort „the case is altered" eine grosse Rolle spielt. Der gefesselte Camillo erweist sich als des Grafen Sohn durch ein Medaillon (a tablet) mit einem „silver globe" und der Inschrift „In minimo mundus". Jaques bekehrt sich zu dem Grundsatze „Ill-gotten goods ne'er thrive". Er hiess Melun, und Rachel ist Isabel, Chamonts Schwester. Paolo erhält Rachels Hand, Chamont die Aurelias, der Tochter des Grafen Ferneze. Richtig ist, dass Ben Jonson die Figur der Rachel neu geschaffen hat;[2]) doch wird der Schurke Jaques allzu

---

the bounds of nature; and severer judgment instructed Jonson no to outrage his characters, as Plautus did before him. Jaques examines both the hands of Juniper, but he does not, like Euclio, bid him produce his third hand . . . No degree of avarice could lead one to suppose, that a man has three hands. [Whalley.]

[1]) Ed. Gifford. VI, 389. This too is from the Aulularia, where Strobilus gets up into a tree to watch Euclio. The motive however is different. In Plautus the discovery of the treasure is the prime object, in Jonson it is merely incidental, and forms no necessary part of the plot. Rachel might have obtained a husband, had Jaques been as poor as every one thought him; whereas the Lar kindly informs us in the prologue that the treasure was expressly bestowed on Euclio, that he might be enabled to give a marriage portion with his daughter to a youth of quality, who, as the stage-custom was, „eam compresserat."

[2]) Ibid. VI, 409. The character of Rachel is exquisitely drawn: she is gentle and modest, yet steady, faithful and affectionate. Nothing less than this was requisite to justify the number of her admirers, Onion, Christophero, Angelo, Paolo and the count, his father, all in short, who see her, solicit her love. Jonson derived no assistance from Plautus in this part of his plot; for the young lady who corresponds to Rachel is not seen at all, nor indeed, heard except on one pressing occasion, when she utters a scream behind the scenes. One pretty trait of her is however given by the Lar (*V.* 23) —

> ea mihi cotidie
> Aut ture, aut uino, aut aliqui semper supplicat;
> Dat mihi coronas u. s. w.

glimpflich behandelt, da der Graf die beiden Räuber, Juniper und Onion, strenge bestrafen lässt:

> Keep the knaves sure, strict inquisition
> Shall presently be made for Jaques' gold,
> To be disposed at pleasure of Chamont,

während Chamont gnädig zu Jaques sagt:

> Melun, I pardon thee, and for the treasure,
> Recover it, and hold it as thine own.

Der im Jahre 1582 erschienenen deutschen Bearbeitung der Captivi durch Martin Hayneccius ist (S. 94) Erwähnung geschehen, ebenso, dass auch Lessing dies sein Lieblingsstück (Beiträge u. s. w., 1750, im zweiten Stücke) übersetzte, worauf noch 1768 die Übertragung von Lipsius (Schmalkalden in 8°) folgte.

H. Hettner (III, 85) will auch in Lessings Philotas das Motiv der Captivi des Plautus finden, was indessen K. Seldner (Lessings Verhältnis zur altrömischen Komödie. Mannheim 1881), Seite 18, bestreitet; desgleichen auch Boxberger.[1])

Auch J. M. R. Lenz hat sich mit den Captivi beschäftigt, leider ist seine Bearbeitung derselben, „Die Algierer oder Seeräuber," verloren gegangen.

August Stöber (Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim, Basel 1842) erwähnt (S. 8) unter Lenzens Arbeiten (4.) „Nachahmung von Plautus Captivei", die Tiecks Gesamtausgabe nicht hat. Vollständiges Licht über diese unbekannte Komödie verbreitet erst K. Weinhold (Dramatischer Nachlass u. s. w., 1884), der hierüber (S. 24) Nachstehendes berichtet:

„Das sechste Stück von Plautus, welches Lenz bearbeitet hat, waren die Captivi. Jedenfalls geschah es nach dem Druck jener fünf. Aus dem Oktober 1775 hören wir zuerst von ihnen. Am 23. Oktober schreibt Lenz an Gotter Klagen über seine traurige Lage in Strassburg und das Verderben aller Hoffnungen in seinem Vaterlande durch die Komödienschreiberei und fährt sodann fort: ‚Ich habe ein kleines Stück in meinem Schrank liegen, das allenfalls auch spielbar seyn würde. Fragen Sie Herrn Seyler, ob er mir sechs bis sieben Dukaten dafür geben möchte, ich bin nie gewohnt gewesen, meine Sachen zu verkaufen; die

---

[1]) Schnorrs Archiv. XI, 296.

höchste Noth zwingt mich dazu. Doch hoff ich, Herrn Seiler (sic) wird der Kauf nicht gereuen. Es ist eine Nachahmung der Captivei im Plautus.'

„Gotter antwortete auf diesen Brief teilnehmend, und Lenz schrieb ihm darauf: ‚In der grössten Eilfertigkeit kann ich Ihnen nur, bester Gotter, sagen, dass ich Ihr edles, liebes Schreiben erhalten, für Ihre Theilnehmung danke und Sie bitte, mir das Schicksal und die Aufnahme meiner Captivei in zwey Worten zu berichten. Vor allen Dingen sagen Sie aber Goethen kein Wort von alledem, wenn Ihnen meine Freundschaft noch werth ist. Ich erwarte die Missive mit der fahrenden. Oder das Manuskript wieder. — — Leben Sie wohl, und antworten Sie bald Ihrem äusserst zerstreuten, aber stets redlichen J. M. R. Lenz.'

„(Auf dem Rücken von Blatt 2): ‚Ihr Urtheil! Es ist hier in grosser Gesellschaft vorgelesen worden und hat Glück gemacht. — Doch ists das einzige Manuskript, das ich habe.'

„Unter dieser Vorlesung in grosser Gesellschaft meinte der grossthuende Lenz die Vorlesung in der Salzmannschen litterarischen Gesellschaft, in deren Protokoll er am 23. November eintrug: ‚Weil derjenige, den die Ordnung traf, nichts hatte bringen können, las Herr Lenz eine Nachahmung der Captivei des Plautus vor, die er aber, weil sie schon verkauft war, für diesmal nicht bei der Gesellschaft lassen konnte.'

„Das Manuskript begleitete er mit folgendem undatierten Schreiben: ‚Sie sehen, lieber Gotter, hier ein Stück, wo alle Charaktere gleichsam nur angedeutet sind, dem Schauspieler nur Winke geben, was er zu thun habe, und ihm auf keine Weise vorgreifen. Ich habe alles wohl überdacht, es lässt sich nicht anders für ein heutiges Theater einrichten, es würde sonst zu lang, zu gross, zu unbändig. Wollten Sie den Herren vorschlagen, einen Versuch damit zu machen, das Sujet ist wenigstens ganz neu und, wie mich däucht, geschickt genug, die Talente eines Schauspielers zu üben. Die beyden Freunde handeln unendlich mehr, als sie reden, und ihr ganzes Spiel setzt langes Studium voraus. Zwei Leute, die determiniert sind, in allen Fährlichkeiten einander mit ihrem Leben beizuspringen, müssen in jeder Bewegung, in jeder Miene Enthusiasmus für einander weisen, sonst wird das ganze Spiel frostig und kalt. Auf diese kommt nun alles an, was das Stück heben oder fallen machen kann. Ebenso enthusiastisch für seinen Sohn muss der Vater seyn, oder er wird abscheulich. Die Freude bey der Hoffnung, seinen Sohn wieder zu bekommen, so ausschweifend, als die Wuth bey Fehlschlagung dieser Hoffnung. Und das alles keine Grimasse unsers gleichgültigen Jahrhunderts, sondern wahres inniges

Gefühl sein (sic). Unter diesen Voraussetzungen allein kann das Stück gefallen.

„Verzeyhn Sie mir meine lange Paränese, ich weiss wohl, dass der Dichter viel vom Schauspieler lernen muss, aber wiederum kann er doch den Schauspieler am besten in den Standpunkt stellen, aus dem er gearbeitet. Findt Herr Seiler es unspielbar, so lassen Sie es aber drucken, es möchte doch wohl auch im Lesen hie und da gefallen. Lenz. — Sechs Exemplare bitt ich mir aus.

„Unter dem 2. Januar 1776 zeigte Gotter den Empfang der Algierer mit dem ersten Posttage an und schickte Lenz aus eigner Tasche vier Louisdor, da Seyler noch nicht geantwortet habe. Er versprach zugleich, was er sonst noch in Gotha oder Hamburg für das Stück beim Theater erwuchern könne, ihm ohne Verzug zu senden, da er nicht einsehe, weshalb der Schriftsteller bei der geringen Aussicht auf Belohnung von dem Publikum mit den Theaterdirektoren Komplimente machen solle.

„Mein Urteil über die Algierer? Noch kann ich nichts, als sie loben. Zum urtheilen muss ich erst ein wenig kälter werden. Wenn dieses Stück keine Wirkung thut, so geb ich mich nie wieder mit theatralischer Nativitätsstellung ab. Solch ein warmes ungetheiltes Interesse! solche gedrängte Handlung! solche Einfalt in Gang und Sprache! Mich dünkt, ich höre schon Eckhof Alonzo. — Dass ich durch Hülfe eines mittleren Vorhanges die Akte zusammengedrückt und aus fünf drei gemacht, werden Sie mir verzeihen. Und dann einen einzigen Einwurf. Pieter ist seinem Vater ungefähr in seinem zehnten oder zwölften Jahr entrissen worden. Sollte er sich so sehr verändert haben, dass Alonzo nicht die geringste Spur von Ähnlichkeit mehr fände — und wenn das wäre, auch der Vater? Pieter hört sich von seinem Vater nennen, und sein Herz sollte diese bekannte Stimme nicht wieder erkennen? — — Ihre Anmerkungen wegen des von den beyden Freunden zu beachtenden Spiels sind vortrefflich, und ich werde sie gehörigen Orts mittheilen.

„Am 14. Januar dankte Lenz Gottern für die Mühewaltung, seinen ‚Seeräuber' in die Hosen zu bringen, und für die vier Louisdor. Als Folge der Bemerkungen des Freundes fügte er einige kleine Einschiebsel in den ersten und zweiten Akt bei, die ich als einzige Reste dieser Lenzischen Bearbeitung der Captivi hier machen will.

„Etwa in der ersten Szene ersten Akts, sobald Alonzo Marianen den Anschlag entdeckt hat (wie die Stelle heisst, kann ich mir nicht mehr erinnern), könnte der antworten, eh er ihm noch den Glückwunsch thut:

Mariane. Wie aber — wenn Sie alles dies nicht nöthig hätten, und Ihr Sohn etwa gar mit unter den Sklaven wäre, die der Ritter Ackton eingebracht hat?

Alonzo. Er würde mich sogleich aufgesucht haben.

Mariane. Er vermuthet Sie aber noch in Barcellona.

Alonzo. Würd' ihm denn da nicht mein alter Freund Ramiro Nachricht von mir gegeben haben? — Hören Sie, er ist Ihr Correspondent, Sie könnten allenfalls doch, wenn Sie an ihn oder Jemand anders in Barcellona schrieben, Nachfrage thun. Sie erweisen mir einen Dienst dadurch. — Doch was wollen wir uns mit Schimären den Kopf zerbrechen? Ich weiss, dass sein Herr ihn nicht von sich lässt, wie sollte er denn jemals in Spanierhände gerathen? So aber bekomme ich ihn wieder und wenn er in Beelzebubs Klauen steckte.

„Und weiter unten, etwa in der zweiten Szene zweiten Akts, wo die Verwechslung der Kleider geschieht, als Osmann Pietro fragt: ‚Und was soll aus dir werden?' und dieser antwortet: ‚Kümmert's mich doch nicht —', könnte er frostig lachend hinzusetzen: ‚Ich hab ja auch noch Verwandte in Spanien, die ich aufsuchen kann, wenns aufs höchste kommt.'

„Zu einer Aufführung oder zum Druck der Algierer oder Seeräuber ist es nicht gekommen. Am 20. Mai 1776 schrieb Lenz von Weimar aus an Gotter: ‚Wenn Sie, lieber Freund, die Algierer noch nicht weggegeben haben, so wollt ich Ihnen unmassgeblich rathen, sie Herrn Bode anzuvertrauen, der sie der Schröderschen Gesellschaft in Hamburg zu spielen giebt, die Ihnen gewiss reichlicher zahlen wird, als keine andere, und sie sodann auch dort kann drucken lassen, woran mir am meisten gelegen, da ich keine Abschrift davon habe und sie doch wieder einmal lesen möchte.'

„Lenz nahm nun an, dass Gotter Boden das Manuskript übergeben habe, und liess später diesen durch Brie daran erinnern. Erzürnt schrieb darauf Bode am 20. Dezember 1776: ‚Ist Lenz toll? mir hätt' er was für Schröder mitgegeben? auf meine Ehre, nichts! vielleicht hat er Gotter in Gedanken gehabt. Auch das wird Schröder am besten aufklären können. Lenz ist ein sonderbares Genie.'

„Niemals hat der Dichter seine Algierer wiedergesehen. Sie sind verschollen. In Gotters Nachlass hat sich nichts davon gefunden."

— — — — — — — — — — — — — — — — —

So ist die deutsche Litteratur um die einzige freie Nachahmung der plautinischen Captivi gekommen, die nach Gotters Kritik vielleicht manche der übrigen Imitationen Lenzens an Gehalt und Durcharbeitung überragte.

Ziemlich zahlreich sind die neueren deutschen Übersetzungen der Captivi.[1])

V. Curculio.[2])

Der Curculio des Plautus hat eine widersprechende Beurteilung bei den Kritikern erfahren. Die Romantiker haben das Stück ziemlich hoch gestellt, andere, vornehmlich la Harpe unter den Franzosen, haben es in durchaus ungünstiger Weise kritisiert. Rapp[3]) findet, „schon mit dem Aufzug der Szene zeigt sich entschieden das romantische Element hier herrschend . . . Das Ständchen, das Phädromus singt, die Alte mit ihrem bakchischen Weindurst, endlich die ganze Liebesszene des ersten Aktes giebt ein reizendes Bild von lyrischer Wirkung, vollendet in seiner Art.“ Bei alledem jedoch erklärt Rapp, dass die groteske Wirkung des Parasiten (von seinem Auftreten an) den Mangel des Stückes decken muss, dessen Erfindung Teuffel[4]) „ziemlich dürftig“ nennt. „Es ist gewiss,“ fährt Rapp fort, „dass der Mechanismus der Intrigue des Stückes über die Massen leichtsinnig behandelt ist, kaum für ein Ballet oder improvisiertes Possenspiel hinreichend motiviert. . . . Es schliesst sentimental, wie es angefangen hat.“

Beim Beginne des ersten Aktes ist es Mitternacht. Der Tempel des Äskulap, neben ihm das Haus des Kupplers und auf der andern Seite das des Phädromus bilden den Hintergrund. Phädromus spricht seinem Sklaven Palinurus von der Liebe zu seinem Mädchen Planesium, welches im Hause des Kupplers Kappadox wohnt. Dieser ist krank; eine alte Frau besorgt und bewacht das Haus. Indem Phädromus die Trunksucht der Alten benützt, gewinnt er sie für sich, dass sie Planesium auf kurze Zeit aus dem Hause lässt. Es folgt nun eine Liebesszene, in welcher sich Planesium als das liebliche Mädchen in zurückhaltender Bescheidenheit, doch voll inniger Hingabe an den Geliebten, Phädromus als begeisterter Liebhaber, ganz in moderner Art, Argurippus (S. 230) ähnlich, kundgiebt.

[1]) Z. B.: A. C. Borheck (Der Gefangene, Hamb. 1804); G. G. S. Köpke; (Berlin 1809); K. W. Lorentz (Altenburg, 43stes Gymnasialprogramm 1850; Geppert (1859); B. Dombart (Die Kriegsgefangenen, Baireuth 1870; Gymnasialprogramm).

[2]) Ausgaben: C. E. Geppert (Berlin 1845). Hier zitiert nach Fleckeisen. — Deutsche Übersetzung von Rost 1830. (Progr., 36 S.)

[3]) Die pl. Kom., S. 1411.

[4]) Geschichte der röm. Litt., S. 148.

Pariter hos perire amando uideo: uterque insaniunt.
Viden ut misere moliuntur? nequeunt conplecti satis.
Etiam dispertimini?

(*V.* 187) meint der Sklave Palinurus. Phädromus aber bricht in den Ausruf aus: Ihr Könige, behaltet euere Reiche. Ich will nur mein Liebesglück! (*V.* 175.)

Sibi sua habeant regna reges, sibi diuitias diuites,
Sibi [illi] honores, sibi uirtutis, sibi pugnas, sibi proelia:
Dum mi apstineant inuidere, sibi quisque habeant, quod suumst.

Mit Recht weist Rapp,[1]) da Phädromus das Glück der Gegenwart preisend und nur die Anwesenheit des spöttischen Sklaven beklagend, in die Worte ausbricht (*V.* 189):

Nullist homini perpetuom bonum:
Iam huic uoluptati hoc adiunctumst odium;

auf Fausts Seufzer hin:

O, dass dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne
— — — — — — — — — — —
Mir den Gefährten u. s. w.

Da Planesium Eigentum des Kupplers ist, Phädromus aber die Mittel, sie loszukaufen, nicht besitzt, hat er seinen Parasiten Curculio, den Gurgelmenschen, nach Karien gesandt, um sich dort das Geld zu verschaffen.

Im zweiten Akte tritt Kappadox auf; seine Krankheit macht ihm viele Sorgen. Zu ihm gesellt sich Palinurus und der Koch, welch letzterer ihm einen Traum deutet.

Im dritten Akte ist Curculio aus Karien zurückgekehrt. Phädromus frägt ihn, welche Geschäfte er dort gemacht habe, und Curculio kann nur berichten, dass der Freund in Karien sich in derselben Geldverlegenheit befindet (*V.* 334):

Respondit mihi paucis uerbis atque adeo fideliter,
Quod tibist item sibi esse, maxumam argenti inopiam.

Phädromus erschrickt; indessen hat der Parasit bereits anderweitig Rat zu schaffen gewusst. Er ist mit einem Krieger zusammengetroffen. Dieser fragte ihn, ob er den Wechsler Luco (Luconem tarpessitam, *V.* 341) und den Kuppler Kappadox in Epidaurus kenne. Auf seine bejahende Antwort erzählte ihm nun der Krieger, er habe bei letzterem ein Mädchen um dreissig

[1]) S. 1430.

und ihr Geschmeide um zehn Minen gekauft. Das Geld liege bei Luco, und dieser habe Auftrag, es demjenigen auszuhändigen, der ihm den Siegelring des Kriegers überbrächte. Sie gingen dann zu Tisch, spielten Würfel, und hierbei erfuhr Curculio, dass dies gekaufte Mädchen kein anderes als Panesium sei. Der Krieger, etwas angetrunken, schlief ein, und Curculio zog ihm bei dieser Gelegenheit seinen Siegelring vom Finger. So habe man gewonnenes Spiel. Vor allem aber verlangt der Parasit ein Mahl (*V.* 367):

uentris stabilimenta: pane et assa bubula,
Poclum grande [et] aula magna, ut satis consilia suppetant.

Den vierten Akt leitet ein Monolog des Wechslers Luco ein. Curculio tritt zu ihm, stellt sich als den Abgesandten des Kriegers Therapontigonus Platagidorus, d. h. als seinen Freigelassenen, den „omnes Summanum (= Stiebitz) uocant“ (*V.* 413) vor, übergiebt ihm einen von Phädromus geschriebenen Brief und den Siegelring des Therapontigonus, „clupeatus elephantum ubi machaera dissicit“ (*V.* 424). Zufällig kömmt Kappadox, und Luco fordert ihn auf, sein Geld zu holen und das Mädchen auszuliefern, wie es der Brief verlangt.

Ein Intermezzo bildet hier das Auftreten des Choragus, „eine Art von Parabase,“ [1]) wie sie sich bei Plautus nur hier findet. Er rühmt die Spitzbubenart des Curculio und ist besorgt, ob er ihm die Garderobe, die er ihm anvertraute, wohl zurückstellen werde (*V.* 464):

Ornamenta quae locaui metuo ut possim recipere.

Alsdann folgt eine witzige Schilderung des Forums und seiner Gestalten.

In der nächsten Szene wird Planesium dem Curculio von Kappadox in Gegenwart des Luco ausgeliefert, unter der Bedingung (*V.* 490):

si quisquam hanc liberali
Caussa manu adsereret, mihi omne argentum redditum iri,
Minas triginta.

Kappadox ist mit dem Geschäfte zufrieden.

Im fünften Akte sehen wir Therapontigonus im Streite mit Luco. Er weiss von dem Handel nichts; Luco aber hat sich auf den Ring unbedingt verlassen. In gleicher Weise reinigt sich Kappadox, und nun erst merkt Therapontigonus, dass ihn Curculio betrogen habe; auf seine Frage (*V.* 586):

[1]) Teuffel (G. d. röm. Litt.), S. 148.

Vbi nunc Curculionem inueniam?

erwidert ihm Kappadox:

In tritico facillume
Vel quingentos curculiones pro uno faxo reperies,

mit Beziehung auf seinen Namen.

Curculio tritt aus dem Hause. Kaum hat Planesium den Ring des Kriegers erblickt, als sie stürmisch in den Parasiten dringt, um zu erfahren, woher er ihn habe. Der Ring führt nun darauf, dass der Krieger und Planesium Geschwister, Kinder des Periphanes und der Kleobula, sind. Therapontigonus verheiratet nun seine Schwester an Phädromus; Kappadox aber ist, der Klausel des Vertrages gemäss, gehalten, die Verkaufssumme von dreissig Minen herauszugeben, da Planesium als eine Freie erkannt wurde.

Die zarte Liebe des Phädromus ist oben schon besprochen worden. Sein höchstes Glück ist seine Liebste, sein „melculum dulce“ (*V.* 11).

— In terra, qui me erit aeque fortunatus, illa
Si ad me bitet?

bekennt er (*V.* 141). Er ist der alte nicht mehr, wenn er sie sieht.

Quando ego te uideo inmutatis moribus esse, ere, atque ingenio,

sagt ihm sein Sklave (*V.* 146).

Planesium ist ein Wesen, das solcher Liebe wert ist. Kappadox hatte sie als kleines Mädchen um zehn Minen von einem Unbekannten gekauft (*V.* 528); bei einem Bakchusfeste war sie zu Hause während eines Sturmes von einem Manne geraubt worden (*V.* 644 ff.) Nachdrücklichst wird mehrmals im Stücke ihrer Keuschheit und Jungfräulichkeit Erwähnung gethan; so:

V. 51. Tam a me pudicast, quasi soror mea sit.
V. 518. Bene ego istam eduxi meae domi et pudice.
V. 697. Bene et pudice me domi habuit.
V. 57. At illast pudica neque dum cubitat cum uiris.

und öfter. — Dem feurigen Liebhaber zur Seite, steht — wirklich ein „odium“ (*V.* 190) — sein naseweiser Sklave Palinurus, voll Spott über die Liebe seines Herrn. Sein Rücken ist an Schläge gewöhnt, sodass Planesium ihrem Geliebten zuruft (*V.* 197):

Noli amabo uerberare lapidem, ne perdas manum.

Von den Idealen seines Herrn denkt er kalt. Er nennt sie

„nugas meras“ (*V.* 199); damnumst merum (*V.* 49). Seine Anschauung ist vielmehr (*V.* 33):

Nemo hinc prohibet nec uotat
Quin quod palamst uenale, si argentumst, emas.
Nemo ire quemquam puplica prohibet uia,
Dum ne per fundum saeptum faciat semitam:
Dum ted apstineas nupta uidua uirgine
Iuuentute et pueris liberis, ama quod lubet.

Der kranke Kuppler Kappadox ist in seinem Leiden ein Gegenstand des Spottes. Er sagt von sich (*V.* 219):

Valetudo decrescit, adcrescit labor,

und später (*V.* 236):

Lien enecat, renes dolent,
Pulmones distrahuntur, cruciatur iecur,
Radices cordis pereunt, hirae omnes dolent.

Seinen Wanst und sein schlechtes Aussehen macht Palinurus zum Gegenstand seines Spottes (*V.* 230):

Quis hic est homo
Cum conlatiuo uentre atque oculis herbeis?
De forma noui: de colore non queo
Nouisse.

Als Kuppler wird er keines Mitleids gewürdigt, vielmehr sein Gewerbe als eine „scelesta seruitus“ (*V.* 40), er selber als „scelerum caput“ (*V.* 234) bezeichnet. Der Parasit schildert die Kuppler ausführlich (*V.* 494—505), und ihnen gleich stellt er nur die Geldwechsler und Wucherer (*V.* 506—511), ein Urteil, das später (*V.* 679) auch Kappadox bestätigt.

Der tarpessita Luco, dessen Finanzpläne wir aus *V.* 371 — 384 kennen, fühlt sich stark dabei betroffen und sagt (*V.* 512): „Tacuisse mauellem“.

Eine treffliche Gestalt ist die weinbegeisterte Alte, gewissermassen ein Gegenstück zu Phädromus; denn was ihm Planesium, ist ihr der Wein. Sie hat ihn gerochen, sowie Phädromus die Thürschwelle damit benetzte (*V.* 96):

Flos ueteris uini naribus meis obiectust: eius amor cupidam
Me prolicit huc per tenebras: ubi ubist, prope mest: euax, habeo.

Er ist ihr Alles, ihr Schatz (*V.* 98):

Salue, anime mi, lepos Liberi: ut ueteris [ego] sum cupida.

„Quam longe a me abest?“ ruft sie (*V.* 117). Unter die Weinlieder und gewiss den horazianischen an die Seite zu stellen ist ihr begeistertes Lob des Weines (*V.* 99):

Nam omnium unguentum odos prae tuo nauteast:
Tu mihi stacte, tu cinnamum, tu rosa,
Tu crocinum et casia's tu bdellium.
Nam ubi tu profussus es, ibi ego me peruelim sepultam.

Ihr Durst ist mässig (capit quadrantal, *V.* 103); worauf der Sklave versetzt: „uindemia haec huic anui non satis solist."

Die Figur des Soldaten kehrt in ganz ähnlicher Form bei Plautus öfter wieder.

Es ist der gewohnte Aufschneider, dessen Thaten Curculio, schon ehe er auftritt, ausschmückt; der in zwanzig Tagen zahllose Völker besiegt hat (*V.* 442—449), und sich nun, „ex auro Philippo,"[1]) ein Denkmal seiner Thaten errichtet (*V.* 440), der jeden stets beim Leben bedroht (*V.* 536), in Stücke für die Ameisen zerhaut (*V.* 576), von seinem Grimme spricht, „qua excidionem facere condidici oppidis" (*V.* 534), der den Königen Gesetze vorschrieb (*V.* 555), und nun doch von einem „umbraticus" (*V.* 556) verlacht wird und von einem Kuppler die Worte hören muss (*V.* 577):

At ita meae uolsellae pecten speculum calamistrum meum
Bene me amassint meaque axicia linteumque extersui,
Vt ego tua magnifica uerba neque istas tuas magnas minas
Non pluris facio quam ancillam meam quae latrinam lauat;

und von dem der Parasit sagt (*V.* 633): „Vt fastidit gloriosus . . . Nihil est quod ille dicit."

Der Parasit — mit dem treffenden Namen Curculio — ist, wie Rapp[2]) sagt, „kaum irgend so reich ausgestattet. Diese komische Maske, grotesk, einäugig, wahrscheinlich sonst missgestaltet, hier besonders in seiner Gefrässigkeit unermüdet, ist wohl der unleugbare Prototyp des spätern italienischen Arlecchino; auf sein komisches Äussere ist sichtbarer Wert gelegt."

Wie allen Parasiten, ist ihm sein Herr sein „genius" (*V.* 301). Das Essen ist sein Höchstes; er versinkt in Schwäche, wenn es nicht zeitig aufgetragen wird; „genua inedia succidunt" (*V.* 309); lippiunt fauces fame (*V.* 318). Erst wenn er gegessen hat, ist er brauchbar (*V.* 384):

Nil tu me saturum monueris: memini et scio.

Sein einziges Auge, wodurch er mit den Kokles in Verwandtschaft gebracht wird (*V.* 393), macht den unoculus (luscus)

---

[1]) Diese Stelle hat Veranlassung gegeben, die Aufführung des Stückes bald nach 561 (193) zu verlegen. Vgl. bei Teuffel (Studien u. Charakteristiken), S. 262.

[2]) S. 1411.

mehrmals (*V.* 392, 394, 505) zum Gegenstand des Spottes, den er aber bitter erwidert; denn er ist in feiner Weise frech (*V.* 512):

„Hau male meditate male dicax es,"

ein Possenreisser aus Profession (*V.* 604), „nam propter eas (= nugas) uiuo facilius," und, wie ihn der Choragus zeichnet, (*V.* 462):

Edepol nugatorem lepidum lepide hunc nanctust Phaedromus.
Halophantamne an sucophantam hunc magis dicam esse nescio.

Als echter Parasit ist Curculio nicht mehr loszubringen. Den neu Vermählten folgt er, sozusagen, als Mitgift (*V.* 663):

Curc. Ego dotem dabo.
Ther. Quid dotis?
Curc. Egone? ut semper, dum uiuat, me alat;

worauf Phädromus zustimmt.

Obwohl die einzelnen Figuren des Lustspiels, der geprellte Kuppler, der prahlerische Soldat, und vor allem der hier eingehend gezeichnete Parasit, ständige Figuren der italienischen und französischen Komödie wurden und für diese Vorbilder blieben, sind doch direkte Nachahmungen des Curculio nicht anzuführen.

Rapp[1]) findet, dass in Massingers „A very woman; or, the prince of Tarent", einer im Jahre 1634 gespielten Tragikomödie,[2]) „die Trunkenboldin Borachia bei ihrem ersten Auftreten (?) eine deutliche Reminiszenz aus Plautus' Curculio" verrate. Zu einer andern späteren Stelle (III, 5)[3]) bemerkt der Herausgeber: „This is imitated, but with exquisite humour, from a very amusig scene in the Curculio of Plautus, where a lover draws the keeper of his mistress out of the house, by a similar stratagem." Don John Antonio besprengt die Thürschwelle mit Wein.

Now to begin my sacrifice: she stirs and vents it.
Oh, how she holds her nose up like a jennet
In the wind of a grass-mare! she has it full now,
And now she comes.

---

[1]) Studien. (S. 246.)
[2]) Auf S. 237—351 des vierten Bandes von The plays of Philip Massinger, in four volumes with notes critical and explanatory. By W. Gifford. Esq. The second edition. London 1813.
[3]) Ebenda, S. 297.

(Vgl. *V.* 96 u. s. w.) Wie die alte leaena, riecht Borachia die Weinspende. Sie tritt aus dem Hause (snuffing):

'T is wine! ay, sure 't is wine! excellent strong wine!
In the must, I take it: very wine! this way too.

Antonio giesst mehr aus. Ihre Begeisterung für den „excellent Candy-wine" steigert sich. Der Liebhaber setzt es durch, zu seiner Geliebten zu gelangen.

Eine italienische Übertragung, „Il Curcullione, Commedia di Plauto, tradotta dall' Abbate Angelo Teodoro Villa," nennt Argelati (IV, 361); eine deutsche Übersetzung der beiden ersten Akte findet sich im 71. Stücke der „Neuen Erweiterungen".

Ein neues deutsches Lustspiel hat Reinh. Lenz aus dem Curculio in seinem Stück „Die Türkensklavin"[1]) gemacht.

I. Akt. (1.) Herrmann (Palinurus) trägt seinem Herrn, Sebastian (Phädromus), einem jungen Wiener, die Laterne vor. „Wohin," frägt er, „soll es gehen?" Sebastian zeigt ihm das Häuschen und die Thüre. „„Zieh den Hut vor ihr ab!"" — „Warum soll ich denn den Hut vor der Thür abziehen? In einem Bordell dazu." — Dort wohnt das Mädchen, das Sebastians Sinne berückt und ihn völlig umgekehrt hat. Es ist eine schöne Türkensklavin, welche der Maqueraut Kuhlmann erst brachte. Ein Graf Pudewitz will hundert Dukaten für drei Nächte bieten, worauf Kuhlmann eingeht. Wenn Lips Rustan nicht Geld aus Ungarn bringt, so ist für Sebastian jede Hoffnung verloren. — Um die alte Zigeunerin Feyda herauszulocken, macht es Sebastian, wie Phädromus: „Ich will Wein auf die Thürpfosten und Schwelle giessen; sobald sie den Geruch merkt, macht sie mir gleich auf." (2.) Wirklich kömmt Feyda aus dem Hause. „Geruch von altem Wein ist mir in die Nase gestiegen, der, der lockt mich aus meinen Kissen durch die finstre Nacht hieher. Wo, wo ist er? Nahe bei mir ist er, ich rieche ihn, ich schmeck ihn, ich fühl ihn, ach, ich will ihn umarmen." Hochbefriedigt führt sie Selma (Planesium) heraus, ganz, wie bei Plautus[2]) (S. 158): „Tritt doch leise, Kind, lass die Thür nicht knarren, dass Herr Kuhlmann nicht aufwacht — wart, ich will Wasser auf die Thürangeln giessen, dass sie nicht knarren." Sowie Planesium die

[1]) Ausgabe von Tieck. (Berlin 1825.) Band II. S. 165—199.

[2]) *V.* 158. Placide egredere et sonitum prohibe forium et crepitum cardinum,
Ne quod hic agimus erus percipiat fieri, mea Planesium.
Mane, suffundam aquolam.

juristische Formel gebraucht,[1]) so auch Selma: „Wo bist du, der mich vor den Divan der Liebe hat laden lassen? Hier bin ich, hier stelle ich mich.“ In der folgenden Liebesszene spielt Herrmann, der ungeduldige Zuschauer, genau die Rolle des Sklaven Palinurus.

II. Akt. (1.) Der wassersüchtige Kuhlmann, „mit Tüchern um den Leib,“ beklagt seinen Gesundheitszustand. (2.) Sein Gespräch mit Herrmann unterbricht Sebastians Auftreten und die Ankunft des einäugigen Lips Rustan (Curculio), der mit dem Rufe hereinstürmt: „Aus dem Wege, Bekannte und Unbekannte, dass sich jedermann vor Schaden und Unglück hüte, Platz!“ u. s. w.[2]) Er will einen Stuhl, ein Glas Wasser, „wo „Rindfleisch drin gekocht ist“ u. dgl. Nach lange gesteigerter Erwartung beginnt er seine Erzählung. Der Vetter in Ofen, den er um Geld anging, antwortete kurz und bündig, er habe keines. Betrübt ging Lips ins Kaffeehaus, dort traf er einen grossmächtigen, langen Offizier, den er von Wien her kannte. Sie sprachen von allerlei, darunter auch von Kuhlmann, und dabei erfuhr Lips Rustan: „Er hat hier beim Juden Hirzel vierhundertzwanzig Dukaten deponiert, und die will er durch einen Expressen heben lassen, weil er jetzt endlich Nachrichten von dem Kaufmann aus Smyrna hat, dass er ihm fünfhundert für das Mädchen wiedergeben will; denn kurz und gut, der Offizier war derselbe, von dem Ihnen der alte Kuhlmann erzählt hat.“ Das Mädchen soll nun der Bediente des Hauptmanns abholen, durch den Petschierring des Offiziers als solcher akkreditiert. Diesen Ring aber zog Lips dem infolge des Punsches eingeschlafenen Hauptmann vom Finger und eilte davon. Sebastians Jubel über diesen Streich ist unbeschreiblich.

III. Akt. (1.) Jude Hirzel, der, wie sein Vorbild Luco,[3]) von dem Grundsatze ausgeht: „Ich bin auch reich, wenn ich meine Schulden nicht bezahle,“ wird in seinen Gedanken von Lips, der ihn (2.) von rückwärts auf die Schulter mit aller Macht schlägt, unsanft unterbrochen. Nach einigen Worten gegen den Einäugigen, giebt sich Lips Rustan als den Abgesandten des Hauptmanns Gmelinskoy Budowitzky zu erkennen; er „soll dem krummen Juden einen Petschierring zeigen.“ Hirzel kömmt die ganze Sache nicht erwünscht. Noch weiss er nicht, wie er das Ding mit Kuhlmann zu Ende führen soll.

---

[1]) *V.* 162. Vbi tu's, qui me conuadatu's Veneriis uadimoniis?
Sisto ego tibi me et mihi contra itidem [tu te] ut sistas suadeo.

[2]) *V.* 280. Date uiam mihi, noti ignoti, dum ego hic officium meum Facio u. s. w.

[3]) *V.* 373. Diues sum, si non reddo eis quibus debibeo.

IV. Akt. (1.) Lips führt die weinende Selima ab; die weitere Handelschaft spielt zwischen Kuhlmann und Hirzel. Lips schwört, er wolle Kuhlmann noch „einen Lipsstreich“ spielen; alles soll er wieder ausspeien, alle vierhundertzwanzig Dukaten. (2.) Budowitzky ist eingetroffen und fordert von Hirzel seine vierhundertzwanzig Dukaten. Wie Therapontigonus, ist Budowitzky heftig ergrimmt, „nicht weniger, als vor Adrianopel, da ich's zum Steinhaufen machte.“ Hirzel aber will nichts mehr schuldig sein. Das Geld hat er an den blinden Korporal, der den Petschierring brachte, ausbezahlt. Der Jude entflieht, Budowitzky will ihn schlagen; doch „der Löwe fängt keine Mäuse. Wenn der Grosssultan vor diesem Arm gezittert hat — warum sollte ich ihn gegen einen Juden missbrauchen?“ (3.) Kuhlmanns Dazwischenkunft führt die Sache weiter. „Ich hab,“ sagt er, „das Mädchen dem abfolgen lassen, der mir Geld gab, nicht Worte, wie Sie thun.“ — „„Wie sah er aus?““ — „Dem bösen Feind nicht unähnlich: pokkengrübig, schwarz im Gesicht, ein Auge, das andere war ihm ausgelaufen.“ Nun erinnert sich der Hauptmann seines Gastes und macht sich daran, ihn verfolgen zu lassen.

V. Akt. (1.) Lips erzählt, (wie *V.* 591—599 Curculio), wie ihm Selima den Ring des Hauptmanns entreissen wollte, sobald sie ihn sah. (2.) Selima eilt ihm nach. Es ist kein Zweifel, dass dies der Ring ist, den ihr Vater trug. (3.) Dazu kömmt Budowitzky. Vor allem frägt ihn Sebastian, woher er den Ring habe. Sein Vater gab ihm denselben, ehe er in die Fremde zog; eine jüngere Schwester kam in den Flammen um. Dies und das Bild der Mutter, das Selima an ihrer Brust trägt, führt die Lösung herbei. Selima erzählt, wie die alte Zigeunerin sie aus den Flammen gerettet und an Kuhlmann verkauft habe. Budowitzky bestimmt die vierhundertzwanzig Dukaten seiner wiedergefundenen Schwester als Aussteuer, worauf sie Sebastian als ihren Gatten wählt. (4.) Kuhlmann ist völlig ruiniert. Er hat die Summe zu bezahlen, obwohl Selima zu seinen Gunsten darauf verzichten will. Auch Graf Pudewitz wird seine hundert Dukaten zurückverlangen, „und die sind längst ausgegeben.“

Nach einer Moralpredigt Sebastians rät Lips Rustan: „Wir wollen ihn laufen lassen;“ und damit endet die Komödie.

Die Szene, in welcher der Graf Almaviva in Beaumarchais' (1732—1799) „Le Barbier de Séville ou la précaution inutile“ (1775) Rosine das Ständchen bringt, hat man

als der einschlägigen Szene des Curculio nachgebildet finden wollen. Dass dies unberechtigt ist, zeigt schon der französische Übersetzer des Plautus, E. Sommer.[1]) Lieber möchte er Molières Étourdi stellenweise mit dem Curculio in Beziehung bringen.[2])

VI. Casina.[3])

Casina ist mit mannigfachen Lücken, die wohl zum Teile auch der Inhalt verursacht hat,[4]) auf uns gelangt. Die Sklavin Casina tritt gar nicht auf.

Das Stück, das Rapp[5]) „faunisch-erotisch" nennt, leitet ein Prolog ein, der zwar dem Plautus nicht angehört, nach Lessings Urteil aber[6]) „gleichwohl lesenswürdig" ist. Wir erfahren in demselben, dass es ein Stück des Diphilus ist und im Griechischen den Titel *Κληρούμενοι*, die Losenden, führt nach Vers 324, wo zwischen Olympio und Chalinus um Casina das Los geworfen wird.

Rapp hat das Lustspiel in zwei Teile geteilt, deren erster *V.* 1—548 umfasst.

I. Teil. In der ersten Szene streiten Olympio, der Meierer (uillicus), und Chalinus, der Waffenträger (armiger) des jungen Herrn Euthynikus (*V.* 973). Olympio hat von seinem

---

[1]) Les Comédies de Plaute traduites en français par E. Sommer. Paris (Hachette) 1876. 2 voll. I, 302. On a rapproché de la scène où le jeune amoureux chante à la porte de sa maîtresse celle où le conte d'Almaviva vient donner une sérénade à Rosine; ce rapprochement ne nous paraît nullement justifié. — Es ist die sechste Szene des ersten Aktes. (Paris, Ruault 1775.)

[2]) Ebenda: Ce qui semble beaucoup plus vraisemblable c'est que Molière dans son Étourdi s'est inspiré çà e là de Plaute et lui a même emprunté en partie son intrigue:

Et l'achat fait, ma bague est la marque choisie
Sur laquelle au premier il doit livrer Célie.
— — — — — — — — — — —
Dès que par Truffaldin ma bague sera vue,
Aussitôt en tes mains elle sera rendue.

[3]) Ausgabe von Geppert (Berlin 1866). — Hier zitiert nach C. H. Weise.

[4]) Rapp 1697. — Teuffel (G. d. r. L), S. 148: „mit Zuthat von Unsauberkeiten im massiv römischen Geschmacke, die wohl auch den Wegfall der Schlusspartien zur Folge hatten. Das Erhaltene ist nämlich ohne Zweifel eine abgekürzte spätere Bühnenbearbeitung, während der Prologschreiber noch das vollständige Stück kannte."

[5]) A. a. O. S. 1698.

[6]) Beiträge. S. 48. 49.

Herrn Stalino das Versprechen bekommen, Casina zur Frau zu erhalten, wogegen sie allerdings auch mit ihm leben muss; er hat in diese „nuptiae communes“ (*V.* 803) eingewilligt. Chalinus dagegen wird von der eifersüchtigen Frau Stalinos, Kleostrata, unterstützt. Sie will Casina ihm anverheiraten und so ihrem Sohne, den der Vater auf Reisen geschickt hat (*V.* 64),[1]) Casina erhalten.

Kleostrata tritt mit ihrer Magd Pardaliska auf; sie will ihrer Nachbarin Murrhina ihr Leid klagen wegen ihres ungetreuen Ehegatten, doch wird ihr Gespräch durch Stalinos Auftreten unterbrochen. Stalino ist voll von Liebe für Casina. Da er seine Gattin sieht, will er sie mit Schmeichelreden besänftigen; sie aber wirft ihm sein Sündenleben vor. Endlich sind beide dahin übereingekommen, die beiden Sklaven gegenseitig zu einer Verzichterklärung auf Casina, jeden zu gunsten des anderen, zu gewinnen. Chalinus tritt auf; aber alle Versuche Stalinos sind vergeblich; kein besseres Resultat hat unterdessen Kleostrata mit Olympio erzielt. So soll es denn dem Lose anheimgestellt werden, wem Casina zuerkannt werden soll.

Dieses entscheidet zu gunsten des Olympio. Die grösste Freude empfindet hierüber natürlich Stalino. Er macht mit Olympio aus, wie unmittelbar nach der Hochzeit dieser Casina gegenüber thun solle, als führe er sie auf das Landgut; dies Landgut jedoch ist verabredetermassen seines Nachbars Alcesimus Haus, wo der Herr mit Casina Hochzeit halten will. Mit Tagesanbruch soll sie dann Olympio für immer gehören (*V.* 468):

> Tu rus uxorem duces; id rus hoc erit,
> Tantisper dum ego cum Casina faciam nuptias.
> Hinc tu ante lucem rus cras duces postea.

Allein Chalinus hat die ganze Unterredung belauscht. Nicht um die dreifache Freiheit gäbe er dies Glück (*V.* 487):

> Tribus non conduci possim libertatibus,
> Quin ego illis hodie conparem magnum malum.

Er eilt ab, um die Frau Stalinos hiervon in Kenntnis zu setzen.

II. Teil. Stalino unterhandelt mit Alcesimus wegen Überlassung eines Lokales für diese Nacht, was dieser zugesteht. In der nächsten Szene tritt Kleostrata auf. Stalino hatte alles gethan, um des Alcesimus Frau, Murrhina, in sein Haus

---

[1]) Is, ne expectetis, hodie in hac comoedia
In urbem non redibit: Plautus noluit:
Pontem interrupit, qui erat ei in itinere.

zu bringen. Kleostrata dagegen sagt, sie wolle ihre Nachbarin ja nicht stören, da sie ihrer Dienste nicht bedürfe. Ihrem hinzukommenden Manne Stalino dagegen sagt sie, Murrhina könne ihrer eigenen Geschäfte halber nicht abkommen. Stalino erbittet sich indessen von Alcesimus den Freundschaftsdienst, den dieser auch gerne zusagt. Da stürzt mit einemmale Pardaliska aus dem Hause. Entsetzt und laut schreiend berichtet sie auf Stalinos längere Fragen, Casina sei rasend geworden; sie suche mit dem Schwerte Olympio, um ihn zu erschlagen. Stalino jammert über sein Los (*V.* 665):

Perii hercle miser!
Neque est neque fuit me senex quisquam amator
Adaeque miser.

Pardaliska wird mit allen Versprechungen abgeschickt, um Casina zu beschwichtigen.

Olympio mit seinen Köchen tritt auf, beschäftigt mit der Herstellung des Hochzeitmahles. Mittlerweile hat Kleostrata einen Plan gefasst, von dem uns Pardaliska erzählt. Der Waffenträger wird als Mädchen angekleidet und soll in das Brautgemach des Olympio, an Casinas Stelle, gebracht werden. Stalino freut sich bereits der kommenden Nacht. Der Brautzug setzt sich in Bewegung; Sklavinnen übergeben den verkleideten Chalinus dem Olympio. Es ist eine ungeheuer wirksame komische Szene, wenn Stalino, der den ersten Niessbrauch hat (*V.* 829):

„Meus fructus est prior,"

und sich des „corpusculum melliculum (*V.* 833) freut, und Olympio die vermeintliche Casina umarmen, die bald Olympio unsanft auf den Fuss tritt (institit plantam, *V.* 835), bald Stalino mit dem Ellenbogen auf die Brust stösst, dass ihm der Atem innehält (*V.* 840):

„Pectus mi agit haec cubito."

Stalino und Olympio treten mit Chalinus ins Haus.

Die Frauen mit ihren Sklavinnen erscheinen, um Zeuginnen des weiteren Verlaufes zu sein. Alsbald kömmt Olympio aus dem Hause; er gedachte Stalino zuvorzukommen und schloss sich mit der jungen Frau ins Gemach; allein ein borstenartiger Bart (*V.* 908: „quasi sentis labra mihi conpungit barba") zerstach ihm die Lippen; dann prügelte ihn Chalinus von dannen. Hierauf liess Olympio den alten Herrn hinein (*V.* 912):

„Vt senex hoc eodem poculo, quod ego bibi, biberet."

Alsbald kömmt auch dieser heraus, ohne Mantel („expalliatus", *V.* 921), und will nach Hause eilen. Chalinus, mit Stalinos Stab und Mantel, erklärt, dass er Casina gespielt habe. Stalino schwört für alle Zukunft seiner Frau ständige Treue, und so endet diese sittlich so bedenkliche Komödie mit einer Züchtigung und Beschämung, ja sogar mit einiger Aussicht auf Besserung der lüsternen Personen der Handlung.

Der kurze Epilog meldet uns noch allerlei. Casina hat sich als ein Kind des Nachbars herausgestellt, und der junge Euthynikus heiratet sie. Beide Persönlichkeiten haben wir nicht gesehen und über ihren Charakter weiter nichts gehört.

Das Hauptinteresse bietet der alte Stalino, der „senex amator". Als Greis, „senecta aetate" (*V.* 226, 243), mit grauem Haar (cano capite, *V.* 501) und verheiratet, („quoi sit uxor,") ist er verliebt, und zwar, wie ihm Alcesimus sagt, (*V.* 503):

Miseriorem ego ex amore, quam te, uidi neminem,

so zwar, dass er begeistert vom Liebesgenusse spricht (*V.* 200):

Omnibus rebus ego amorem credo et nitoribus nitidis anteuenire
Nec potis quicquam conmemorari, quod plus salis plusque leporis habeat,

— ein „hircus improbus atque edentulus" (*V.* 533).

Die Liebe hat den Alten zum Gecken gemacht, zur „larua", wie sich Alcesimus (*V.* 574) ausdrückt. Er duftet von Salben (*V.* 210):

Myropolas omnes solicito; ubicunque ungnentum est lepidum, ungor,
Vt illi placeam;

und eingebildet genug sagt sich der alte Narr:

Et placeo, ut uideor.

Von den beiden Rivalen Olympio und Chalinus ist der erstere etwas skeptischer Art. Er hält auf die Götter nicht sehr viel (*V.* 331):

Nam omnes mortales dis sunt freti; set tamen
Vidi ego dis fretos saepe multos decipi.

Der Waffenträger wird (*V.* 241) schlimmer geschildert, als:

illi seruo nequam armigero, nihili atque improbo,
Quoi homini hodie peculi numus non est plumbeus.

Hinsichtlich der Brautnachtszene der Casina hat Ladewig[1]) gefunden, dass sie atellanenartig sei und nicht von

[1]) Rheinisch. Museum. III, 186.

Diphilus herrühren könne, sondern von Plautus stamme. Daran knüpft Teuffel[1]) eine weitere, in allen Teilen wohl zu berücksichtigende Bemerkung. Die Brautnachtszene gilt ihm nicht als der Schluss des Stückes, schon deshalb, weil „alsdann die eigentliche Frage, wem Casina fortan gehören solle, unbeantwortet bliebe"; ferner nach dem Prologe und Epiloge. Der Verlauf und Schluss des Stückes war nach Teuffel ursprünglich dem der *Κληρούμενοι* des Diphilus ähnlich. Doch scheint „bei den Aufführungen zur Zeit des Plautus der Schlussakt weniger Teilnahme bei dem Publikum gefunden zu haben, weil ihm derselbe nach dem hautgoût der Brautnachtposse etwas fad und matt vorkommen mochte". Deshalb schloss Plautus bei der Aufführung damit.

„Jetzt erst wird die Rolle des Sohnes als nunmehr entbehrlich gestrichen worden sein, trotzdem, dass der Prolog dies schon durch Plautus geschehen lässt." . . .

„Im ganzen konnte der Gedanke, mit dem komischen Beilager zu schliessen, bei den Theaterunternehmern nur Beifall finden, und so kam nur diese spätere Bühnenbearbeitung auf uns, während der Prologschreiber das vollständige Stück noch kannte und zur Erläuterung des abgekürzten benutzte."

Eine sehr gelungene Bearbeitung der Casina erhielt Italiens Bühne im Jahre 1501[2]) mit Girolamo Berrardos Cassina.[3]) Die Form der Übersetzung ist die übliche in fliessenden Terzinen. An Stelle des langen Prologes, der die plautinische Komödie einleitet, trat bei Berrardo ein kurzer Argumento:

Salute, audite ben *la comedia*
Di Plauto laqual Cassina è chiamata

u. s. w.

Der alte Stalin eröffnet das Stück. Er ist in Cassina sterblich verliebt:

per Cassina io moro, e ritrouare
Non scio alcun modo da poterla hauere
Se al mio castaldo non la cerco dare
Per moglie in casa doue è mia mogliere.

Erwünscht kömmt ihm Olimpione, der castaldo, dem er kurz erklärt:

---

[1]) Studien u. Charakteristiken, S. 257—260.
[2]) Tiraboschi. VI, 878.
[3]) Cassina. | Comedia di Plavto, | tradotta di latino in uolgare, per Gi|rolamo Berrardo Ferrarese, | intitolata la Cassina nuo|uamente stampata 1530. 54 fol. (Mit Vignette: Plauto.) Nach fol. 54. Stampata in Vinegia per Nicolo d' Aristotile detto Zoppino MDXXX.

Io te parlo da uero e schiettamente
Sol per darte moglier per te ho mandato
Et te darò una donna sufficiente.

Auf Olimpiones fortgesetztes Fragen nennt er sie ihm:

Cassina è quella
Ch' io te uo dar, hor guarda se la uoi.

Nun aber kömmt die Bedingung. So wie er ihm stets die erste Feige und Melone u. dgl. bringt, die sein Gut bietet, so wird er auch hier begreiflich finden:

Che pria che metti in Cassina la mano,
Lasci gustar a me il primo boccone.

Da Olimpione noch Bedenken hegt, auf diesen Handel einzugehen, verspricht er ihm überdies die Freiheit. Stalin lässt seine Frau Cleostrata rufen, und in langer Einleitung setzt er ihr auseinander, dass ein Hausmeier einer Frau bedürfe, darum wolle er Cassina seinem Verwalter Olimpione geben. Cleostrata erwidert ihm hierauf, dass sie dieselbe bereits ihrem Sohne für seinen Sklaven Calino zugesagt habe. Im allgemeinen ist die Szene nach Plautus, *V.* 201 u. s. w., gehalten.

Tu la uo dar a quel ragazzon rio?

meint Stalin, den er als „poltrone, pazzo, un huom da poco, e vile anzi da niente" (nach *V.* 241) bezeichnet. Olimpione hört dem Streite zu.

La bramo piu, quanto piu me la niega.

Stalin schickt seine Frau mit dem Befehle fort, den Sohn auf das Landgut zu senden. Da Cleostrata weg ist, tröstet der Alte Olimpione:

Lei ne il mio figlio non potran far tanto
Che non sia *nostra* Cassina.

Dem Alten kömmt indessen ein anderer Gedanke:

Io credo ch' el mio figlio innamorato
Sia de Cassina e a me sia concorrente,

und darum wohl steckte er sich hinter die Mutter; darum muss er sofort aufs Land. Der Sohn Teuthuirinico, der bei Plautus nicht erscheint, kömmt, um Abschied zu nehmen. Der Vater spricht lange von seinem Gehorsam und kömmt nun zur Sache. Es missfiel ihm, dass er Cassina seinem Diener Calino geben wolle; er möge im Gegenteil darauf hinwirken, dass seine

Mutter das Mädchen Olimpione gebe. Teuthuirinico jedoch erwidert, er habe es seinem Diener zu einer Zeit zugesagt, da er des Vaters Wille unmöglich wissen konnte. Umsonst! Der Alte besteht darauf.

Von hier geht die Handlung auf den Anfang des plautinischen Stückes über, auf das Gespräch zwischen Olimpione und Calino. Alles Bisherige musste Berrardo voranstellen, weil ja sein Olimpione nicht von Haus aus in Cassina verliebt ist, oder doch, wenn er es auch war, solche Gedanken nicht hegen konnte, wie er sagt. Der Inhalt ihres Zwiegespräches entspricht genau dem Original, nur musste es, wie die Versart und der Reim mit sich brachte, breiter werden. Olimpione kann Calino nicht loswerden. Dieser geht zwar, aber (*V.* 142):

Te sequor:
Hic quidem pol certo nihil ages sine me arbitro.
Et io seguir te uoglio certamente
E cosa alcuna per dio non farai
Ch' io non li sia quale arbitrio presente
E in loco alcun senza me non andrai.

Irrtümlich ist diese Rede in der Ausgabe von 1530 dem Olimpione zugeteilt, die Bezeichnung Ca. ist drei Zeilen höher zu streichen. Alles Folgende ist plautinisch; es treten auf: Cleostrata mit ihrer Magd Pardalesca, alsdann Mirina (= Murrhina).

Den zweiten Akt beginnt Cleostrata; es folgt Stalin mit dem bekannten Monologe (*V.* 201, Omnibus rebus ff.), sein Gespräch mit Cleostrata, alles mit dem Originale, dem Gedanken nach, wenn auch formell bedeutend breiter, gleichlautend; seine Rede mit Calino und sein Monolog (*V.* 286):

Sumne ego miser homo?
Non son io un huomo misero e stracciato?

Er klopft nun an des Nachbars (Alcesino) Thor und bittet um seinen Beistand. Alles, meint dieser, kannst du haben, nur:

Non mi chieder dinar perch' io non ne ho.

Stalin erzählt nun von seiner Liebe zu Cassina:

Son cotto, essa è bramata da me,

und bittet Alcesino:

Me faccia un gran piacere e
Vogli seruire per una notte me
De la tua casa che dormir uorrei
Seco, questa gran cosa a te non è.

Ist auch sie damit einverstanden? ist Alcesinos erste Frage. „Sei huomo tu a contentar colei?“ Doch darauf lässt sich Stalin nicht ein. Alcesino gesteht ihm ein Zimmer zu. Diese Szene fehlt bei Plautus.

Es folgt nun der Auftritt zwischen Olimpione und Stalin (*V.* 292, Una edepol opera u. s. w.) Mit ihr schliesst — zwar fehlt im Drucke von 1530 die Bühnenweisung, doch verrät es die Überschrift oben — der zweite Akt.

Mit dem Beginne des dritten Aktes stehen Olimpione und Calino bereit:

Noi siam de compagnia stati, o patrone,
In piazza, ma compagni non siam stati
A gli albarelli & a le cose bone.

Es folgt die Verlosungsszene, des Calino verzweifelter Monolog:

Che debbo io far, se hor me uado a impiccare,
Perdero la fatica & oltra quella
La spesa che nel laccio hauero a fare.

(*V.* 407.) *Si nunc me suspendam, meam operam luserim,*
Et praeter operam restim sumtifecerim;

ferner die Szene mit Olimpione, Calino, Stalin und Calinos Monolog. Stalin mahnt Alcesino an sein Versprechen; Cleostrata bespricht sich mit Alcesino und sieht mitleidig zürnend ihrem Gatten zu (*V.* 541):

Miseri ut festinant! senes!
Come se affrettan questi uecchi matti!

Ihr Plan, die beiden hinter einander zu bringen (*V.* 544):

Nam ego aliquid contrahere cupio litigii inter eos duos —
Perchè bramo & desidero grandemente
De metterli a le mani in contentione,

schliesst den dritten Akt.

Den vierten Akt leiten einige Worte Cleostratas ein; alsdann folgt Stalins Rede (*V.* 546):

Stultitia magna est mea quidem sententia
Hominem amatorem ullum ad forum procedere ...
Parme che de un amante gran pazzia
Sia il uoler gire in giudicio quel dì
Nel qual quel che ama per lui in ponto sia.

Alles Weitere, Cleostrata-Stalin; Alcesino-Stalin; Pardalescas (sic) Erzählung, die Szene mit den Köchen stimmt völlig zu Plautus.

Eingeschoben von Berrardo ist eine Szene zwischen Alce-

sino und seinem Sklaven Dulon. Der Sklave drückt seine Verwunderung aus, dass sein Herr noch in alten Tagen ein Kuppler würde. Allein Alcesino belehrt ihn, dass es nicht um Geld geschehe, dass er vielmehr aus Freundschaft Stalin das Zimmer abtrete, was indessen den Sklaven nicht beruhigt. Er will Zeuge sein und im Zimmer bei dem Alten unter dem Bette sich versteckt halten:

io son certo che ei
Vergine anchor da lui se partira.
— — — — — — — —
E quando la gargiona li restassi
Non contenta, io potessi uscir di fuora
E che io fusse quel que la contentassi.

Sein Herr verwehrt es ihm zwar ernstlich, allein Dulon will sein Glück versuchen. — Pardalescas Monolog (*V.* 746): Nec pol ego Nemeae credo u. s. w., führt wieder auf Plautus hinüber. Stalin geht ins Haus, unbekümmert um das Essen:

Che un che ama, se ha ben fame, non la sente.

Vor ihm ist aber Dulon schon ins Haus getreten, um sich an Cassina zu freuen.

Im fünften Akte sehen wir Stalino bereits eine Stunde warten. Olimpione fordert, wie im Original, zum Brautgesang auf, dies und alles Folgende (Olimpione-Stalin; Mirina-Cleostrata-Pardalesca; Olimpione (*V.* 864, Neque quo fugiam) ist wie bei Plautus.

Eingeschoben ist Dulons Bericht. Erst kam Olimpione, den er gehörig durchprügelte; dann der alte Stalin, dem es ebenso erging. Später erfahren wir dann dasselbe aus dem Munde der Beteiligten. — Teuthuirinico ist dem Befehle seines Vaters nicht nachgekommen, sondern in der Stadt geblieben. Er weiss von dem Vorgefallenen noch nichts; erst seine Mutter bringt ihm die frohe Nachricht:

ho ottenuto
Che Cassina in Calin se faccia sposa
E in cio sei da tuo padre compiacciuto.

Da tritt Cassina auf. Die Worte des plautinischen Epilogs (*V.* 972):

Haec Casina huius reperietur filia esse e proxumo,
Eaque nubet Euthynico, nostro erili filio,

hat sich der italienische Bearbeiter natürlich nicht entgehen lassen, ohne daraus die letzte Szene zu machen. Alle sind anwesend mit Ausnahme des Alcesino und Calino; Stalin jedoch spricht kein

Wort mehr. Cassina weigert sich, Calino zu heiraten. Sie wurde einst von ihrer Mutter ausgesetzt und hat noch „le fasce e i signi“; sie kann, da sie zweifelsohne von Freien stammt, keinen Sklaven heiraten. Da ergreift Mirina das Wort. Cassina ist ihr vor der Ehe geborenes Kind:

Prima che me sposasse Alcesino, esso
Me ingrauido, che amanti erauamo noi.
Et a chi amata cosa incontra spesso
Al tempo parturi una figlia, e poi
La mandai a espor, perchè celata
Fusse la cosa.

Die Zeichen stimmen. Der Ring ist derselbe,

Che tuo padre in quel ponto mi dono
Che a ingenerarte fu meco congiunto.

Nun darf Teuthuirinico frei um sie werben und erhält ihr Hand. Das letzte Wort hat Olimpione, indem er Teuthuirinico noch warnt, aufmerksam zu sein:

In ueder, se essa è donna o huomo.

Berrardo entfernt sich hier weit mehr, als in der Mostellaria, vom Originale. Eigentlich ist es nicht mehr Übersetzung zu nennen, wenn auch meist die neu eingefügten Szenen auf plautinischen Andeutungen beruhen. Berrardos Stück ist berechtigter, „Cassina“ zu heissen, als dasjenige des Plautus, das nur mit der Verhöhnung der beiden alten Böcke schliesst. Es ist so, wie Teuffel[1]) sich den Inhalt des ursprünglichen Stückes vorstellt: „Vater und Sohn hatten sich in dasselbe Mädchen verliebt, das in ihrem Hause — als Sklavin — auferzogen und jetzt zur Jungfrau herangereift war. Um nun freie Birsch zu bekommen, schob jeder von beiden einen ergebenen Sklaven vor, der das Mädchen heiraten sollte. (Das muss aus dem Stücke des Diphilus sein, denn auf den Gedanken von ‚seruiles nuptiae‘ wäre Plautus von selbst nicht gekommen, siehe den Prolog, *V.* 67 ff.) Die Frau des Hauses nimmt entschieden Partei für den Sohn und dessen Kandidaten, weil sie die geheime Absicht ihres Gatten merkt; (denn so unverhüllt, wie bei Plautus, wird er bei dem attischen Dichter seine innersten Gedanken nicht ausgesprochen haben.) Die streitenden Teile vereinigen sich dahin, das Los entscheiden zu lassen. (Auch dieses ist für Diphilus wesentlich, wie der Titel seines Stückes beweist.) Es entscheidet für den Vater und dessen Strohmann. Der Sohn ist untröstlich; der Alte

[1]) Studien u. Charakteristiken, S. 258. 259.

triumphiert, die Frau sinnt auf Ränke, um die Sache dennoch zu hintertreiben. Sie teilt sich einer Nachbarin mit, und bei näherer Erkundigung stellt sich heraus, dass das fragliche Mädchen (die ausgesetzte Tochter der Nachbarin und daher) gar keine Sklavin ist, somit weder einer der beiden Sklaven, noch der vermählte Stalino sie zur Frau bekommen kann, sondern einzig der Sohn, dem sie denn auch zu teil wird."

Die Akteinteilung Berrardos als solche ist sehr geschickt gemacht. Seine gegen Plautus neu eingeführten Personen — Cassina und Teuthuirinico — haben zahlreichen späteren Bearbeitern als Vorbild gedient. Kann schon der plautinische Olympio zu Stalin sagen (*V.* 952):

nam tu maxumo
Me opsecrauisti opere, Casinam ut poscerem uxorem mihi,

so noch weit mehr jener des Berrardo, da hier die Initiative ganz und gar von Stalin ausgeht.

Etwa in das Jahr 1506 wäre Machiavellis Clizia[1]) zu setzen, da es (I, 1) heisst: „Dirotello quando XII anni sono, nel 1494." — Obwohl in dem Prologe keine Erwähnung des Plautus geschieht, ist das Stück doch auf der Casina des römischen Dichters[2]) aufgebaut. Der Prolog berichtet nur, dass der Vorgang sich in Athen ereignete. „Quelli cittadini parlauano in greco & uoi quella lingua non intendereste," deshalb „prendete in tanto il caso seguito in Firenze".

I. Akt. (1.) Cleandro, der Sohn des Nicomacho und der Sofronia, erzählt dem Palamede von seiner Liebe zu Clizia, und wie das Mädchen in dies Haus kam. Im Jahre 1494, als König Karl Florenz berührte, habe ein Edler seines Gefolges das damals sechsjährige Kind im Hause seines Vaters hinterlassen. Es hiess Clizia. Cleandros Liebe zu dem Mädchen wuchs von Jahr zu Jahr, „di modo che quando ella arriuò alla età di 12 anni, mio padre e mia madre cominciorno ad hauermi gli occhi alle mani." Heiraten könne er das Mädchen nie, weil sein Vater geizig und Clizia arm (senza dote) sei. Dazu kömmt noch, dass seit einem Jahre der Vater selber in sie verliebt ist und sie deshalb an seinen Diener Pirro verheiraten will, um sich so den Mitgenuss zu sichern. Die Mutter merkte es längst und möchte darum das Mädchen ihrem Fattore, Eustachio, geben. Da nun Pirro „il maggior ribaldo che sia in Firenze" ist, so hat Cleandro

---

[1]) Clizia. | Comedia | di M. Nicolo | Machiavelli | Fiorentino. | Nouuamente corretta & ristampata. In Firenze 1548. (Ohne Paginierung.)

[2]) Riccoboni (I, 149): La Clitia est prise de la Casina de Plaute. — Ginguené. VI, 238. — Ruth. II, 499. — Alt, Kirche und Theater (1846). S. 522. — Klein. IV, 462.

Eustachio brieflich nach Florenz berufen, um das Äusserste zu verhüten. Palamede verspricht in allen Dingen seine treueste Mithilfe. (2.) Cleandros Monolog führt den Gedanken durch, dass der Soldat und der Verliebte in vielen Dingen sich ähnlich seien. (3.) Eustachio ist vom Lande herbeigeeilt. Cleandro gewinnt ihn für sich; ihm, sagt er, habe er und seine Mutter Clizia als Frau zugedacht.

II. Akt. (1.) Obschon der greise Nicomacho über die Beschwerden des Alters jammert, brüstet er sich doch noch, „non sono anchora si uecchio che io non rompessi una lancia con Clizia." (2.) Im Weiteren teilt er Pirro mit, dass sein Sohn und seine Frau Clizia an Eustachio verheiraten wollen, und hört von diesem zu seinem grossen Ärger, dass Eustachio das Landhaus verlassen und in Florenz angekommen sei. (3.) Sofronia, Nicomachos Gattin, welcher die Aufgabe zugefallen ist, Clizia zu bewachen, „guardare questa fanciulla dal figliuolo, dal marito, da i famigli," bespricht sich mit ihrem Manne über des Mädchens Zukunft. Er meint, man müsse den Beichtvater Fra Timoteo, der schon Wunder gewirkt habe,[1]) darüber befragen. (4.) Sofronia, allein zurückgeblieben, klagt ihr Leid über die Veränderung, die seit einem Jahre mit ihrem Gatten vor sich gegangen sei. Einstens das Muster eines Ehemannes, sei er jetzt das Gegenteil davon. Wie bei Plautus (*V.* 89 ff.), streiten Pirro und Eustachio um die Braut, wobei Pirro den Fattore, wie Chalinus den Olympio, begrüsst (*V.* 98):

Quid in urbe restas, uillice hic magni preti?
Che fai tu in Firenze trista cosa?

III. Akt. (1.) Nicomacho macht seinem Sohne Cleandro bittere Vorwürfe über seine Parteinahme gegen Pirro und erklärt ihm, dass diesen Abend noch Clizia mit Pirro verheiratet werden soll. (2.) Cleandro bricht in schwere Klagen über sein Los aus. Alle Nebenbuhler sind bei Clizias hoher Schönheit denkbar; „ma io non intesi mai che ad alcuno auuenisse di hauere per riuale il padre." (3.) Sofronia berät sich mit ihrem Sohne. Es soll alles geschehen, um die Heirat zu verhindern; vor allem, meint Cleandro, müsste man doch warten, ob nicht Clizias Eltern wieder gefunden würden. (4.) Nicomacho will in einer Plautus nachgeahmten Szene seine Frau beschwichtigen.

(*V.* 212.) *Blande haec mihi mala res adpellanda est.*
Io la uoglio un poco berteggiare per uedere se le buone parole mi giouano.

---

[1]) Sofr. Quale? Nicom. Come quale? nò sai tu che per le sue orationi mona Lucretia di M. Nicia Galfucci, ch' era sterile, ingrauidò?

(*V.* 214.) *Heia, mea Iuno, non decet te esse tam tristem tuo Iovi.*
O fanciulla mia, hai tu però à stare si maninconiosa, quando tu uedi la tua speranza.

(*V.* 215.) *Mitte me!* — Lasciam' ire.
Mane! — Fermati dico.
Non maneo. — Io non uoglio; tu mi pari cotto.
At pol ego te sequar. — Io ti uerrò dietro.
Opsecro, sanun' es? — Sei tu impazzato?
Sanus quando te amo? — Pazzo perchè io ti uoglio troppo bene?
Nolo ames. — Io non uoglio che tu me ne uoglia.
Non potes inpetrare. — Questo non può essere.
Enicas. — Tu m' uccidi al fastidioso.
Vera dicas uelim. — Io uorrei che tu dicessi il uero.
Credo ego istuc tibi. — Credotelo.
Respice, o mi lepos. — E guatami un poco, amor mio.
Nempe ita, Vti tu mihi es.
Vnde hic, amabo, unguenta adolent.
Io ti guato e odoroti anche, tu sai di buono: ben bè, tu mi riesci.

(*V.* 223.) *Uti te bonus*
Mercurius perdat, myropola, qui haec mihi dedisti.
Ohimè ch' ella sen è auueduta; che maledetto sia quel poltrone che me lo arrecò dinanzi.
Onde sono uenuti questi odori di che tu sai, uecchio impazzato?

(*V.* 227.) *Pol amico dedi cuidam operam, dum emit unguenta.*
E passò dinanzi di qui uno che ne uendeua, io gli strassinai, et mi rimase di quello odore à dosso.
Vt cito commentust!
Ecquid te pudet?
Egli ha gia trouata la bugia, non ti uergognitu di quello che tu fai da un' anno in qua?

So hält sie ihm sein Sündenregister vor. Sie scheiden, wie bei Plautus, indem Nicomacho Pirro, Sofronia Eustachio dafür gewinnen will, auf das Mädchen Verzicht zu leisten (*V.* 258):

Nunc experiemur, nostrum uter sit blandior.
Da hora inanzi ciascuno di noi si proui, e chi di noi dispone il suo, habbia uinto!

(5.) Eustachio wird bei seinem Auftreten von Nicomacho wegen seines Hierseins zur Rede gestellt; dann wendet sich der Herr freundlich an ihn; er zähle nun schon achtunddreissig Jahre, und das Mädchen sei zu jung für ihn. Eustachio aber ist der Ansicht: „In questa terra, chi ha la bella moglie non può essere pouero, et del fuoco et della moglie si può essere liberale con ogniuno, perchè quanto piu ne dai, piu te ne rimani;“ und so bleibt er bei seinem Vorsatze. (6.) Pirro lässt sich leichter verständigen, zwar hat er sich mit allen verfeindet (*V.* 311):

Verum edepol tua mihi odiosa est amatio:
Inimica est tua uxor mihi, inimicus filius,
Inimici familiares.
Mi sarò fatto nimico la uostra donna, il uostro figliuolo, et tutti gli altri di casa;

allein Stalino tröstet ihn im Originale (*V.* 313):

Quid id refert tua?
Vnus tibi hic dum propitius sit Iuppiter,
Tu istos minutos caue deos floccifeceris,

was, ins Christliche übersetzt, lautet:

Nicom. Ch' importa a te? sta bene con Christo, et fatti beffe de' Santi.
Pirro. Si. Ma se uoi morissi, i Santi me tratterebbono assai male; (nach *V.* 318 *si tu, Iuppiter, sis emortuus* u. s. w.)

und im Ferneren:

Nic. Non dubitar, io ti farò tal parte che i Santi ti potranno dar poca briga, et se pure e' uolessino, i magistrati et le leggi ti defenderanno, purch' io habbia faculta per tuo mezzo di dormire con Clizia.[1])

(*V.* 323.) *Non hercle, opinor posse: ita ut uxor acriter*
Tua instat, ne mihi detur.
Io dubito che uoi non possiate, tanto infiammato ui ueggo contra la donna.

(*V.* 324.) *At ego sic agam:*
Coniiciam sortis in sitellam et sortiar.
Io ho pensato che sarà bene per uscir una uolta di questo farnetico, che si getti per sorte di chi sia Clitia, da che la donna non si potra discostare.

(*V.* 328.) *Quid, si sors aliter, quam uoles, euenerit?*
Se la sorte mi uenisse contra?

(*V.* 329.) *Benedice! dis sum fretus; deos sperabimus.*
Io ho speranza in Dio che la conuerrà.

Gott, meint Pirro, soll die Schurkereien des alten Sünders begünstigen! (7.) Den auftretenden Eustachio und Sofronia setzt Nicomacho seinen Plan auseinander. Das Los soll entscheiden. Nochmal ruft Nicomacho die heilige Apollonia an. Das Los fällt zu gunsten Pirros. Nicomachos Freude ist gross. Vergeblich möchte Sofronia die Hochzeit noch einen Tag hinausziehen. Eustachio eilt zu Cleandro, um ihn zu benachrichtigen.

IV. Akt. (1.) Cleandro wundert sich zunächst darüber, dass seine Mutter auf den Vorschlag, um Clizia das Los zu werfen, einging. Da Nicomacho mit Pirro auftritt, belauscht er ihn, rückwärts stehend, wie Chalinus bei Plautus. (2.) Nicomacho freut sich des Erfolges (*V.* 450):

Vt ego hodie Casinam deosculabor! ut mihi
Bona multa faciam clam meam uxorem!
Quando terrò in braccio Clitia, quand' io la toccherò, bacierò o stringerò . . .

[1]) *V.* 322. Si hoc inpetramus, ut ego cum Casina cubem.

Die ganze Sache soll so vor sich gehen: „Io ho imposto a mogliama, che chiami Sostrata, moglie di Damone, perchè gli aiuti ordinar queste nozze, & acconciare la nuova sposa, & a Damone dirò che solleciti che la donna ui uadia. Fatto questo et cenato che si sarà, la sposa da queste donne sara menata in casa di Damone, et messa teco in camera, et nel letto: io dirò di uoler restar con Damone albergo, et Sostrata ne uerrà con Sofronia qui in casa, tu rimaso solo in camera spegnerai il lume, & ti baloccherai per camera faccendo uista di spogliarti; intanto io pian piano me ne uerrò in camera, & mi spoglierò & enterrò a lato a Clizia, tu ti potrai star pianamente in sul lettuccio, la mattina auanti giorno io mi uscirò del letto, mostrando di uoler ir a orinare, reuistiromi & tu enterrai nel letto," eine Anordnung, welche von Plautus ganz abweicht. Pirro ist damit einverstanden. „Io ringratio Iddio poi che m' ha dato una moglie in modo fatto, ch' io non harò a durar fatica, ne a impregnarla, ne a darle le spese." Cleandro geht, um von alledem seine Mutter in Kenntnis zu setzen. (3.) Eben recht kömmt Damone (Alcesimus), der sich bereit erklärt, sein Haus zu räumen, worauf Nicomacho zum Droguisten um Spezereien geht. (4.) Sofronia hat Damones Zusage gehört. Nun sieht sie ein, wie Cleostrata, weshalb ihr Gatte ihr die Beihilfe Sostratas, der Gattin Damones, versprochen habe. Wie Cleostrata begrüsst sie ihn (*V.* 519):

Set eccum egreditur senati columen, praesidium popli,
Meus uicinus, meo uiro qui liberum praebet locum.
Ecco Damone di qua, o specchio di questa città, et colonna
del suo quartiere, che accomoda la casa sua a si dishonesta
et uitoperosa impresa.

(*V.* 522.) *A.* Miror, huc iam non arcessi in proxumum uxorem meam,
Quae iamdudum, si arcessatur, ornata expectat domi.
Sed eccam, opino, arcessit. Salve Cleostrata.
Cl. Et tu, Alcesime.
Vbi tua uxor?
A. Intus illa te, si se arcessas, manet.
Nam tuos uir me orauit, ut eam ad te adiutum mitterem.
Vin' uocem?
Cl. Sine: nolo si * * occupata est.
A. Otium est.
Cl. Nil moror; molesta ei esse nolo; post conuenero.
A. Non ornatis istic apud uos nuptias?
Cl. Orno et paro.
A. Non ergo opus est adiutrice?
Cl. Sat domi est.

wörtlich bei Machiavelli:

Dam. Io mi marauiglio che Sofronia si sia ferma, & non uenga auanti a chiamar la mia donna; ma ecco che la uiene. Dio ti saluti, Sofronia.

Sof. Et te, Damone; doue è la tua donna?
Dam. Ella è in casa, et è parata a uenir, se tu la chiami, perche il tuo marito me n' ha pregato, uo io a chiamarla.
Sof. Nò, nò; la debbe hauer faccenda.
Dam. Non ha faccenda alcuna.
Sof. Lasciala stare, io non le uo dar briga, io la chiamerò, quando fia tempo.
Dam. Ordinate uoi le nozze?
Sof. Si, ordiniamo.
Dam. Non hai tu necessità di chi t' aiuti?
Sof. E ui è brigata un mondo per hora.

ferner (*V.* 532):

Quid ego nunc faciam? Flagitium maxumum feci miser
Propter operam illius hirqui inprobi atque edentuli,
Qui hoc mihi contraxit. Operam uxoris polliceor foras
Quasi catillatum.

Che farò hora, io ho fatto un errore grandissimo a cagione di questo uecchio impazzato, bavoso, cisposo & senza denti, e' m' ha fatto offerire la donna per aiuto a costei che non la uole, in modo che la crederà ch' io uadia mendicando un pasto . . .

(5.) Unterdessen hat Nicomacho Spezereien und Parfum gekauft, wie es seine Frau vermutet. Die Szene ist wieder nach Plautus gearbeitet.

(*V.* 556.) *St.* Set uxorem ante aedis eccam! hei misero mihi!
Metuo, ne non sit surda atque haec audiuerit.
Cl. Audiui ecastor cum malo magno tuo
— — — — — — — — —
(*V.* 560.) *St.* Iamne ornata res est?
Iamne hanc traduxti huc ad nos uicinam tuam,
Quae te adiutaret?
Cl. Arcessiui, ut iusseras.
Verum hic sodalis tuos, amicus optumus,
Nescio, quid se sufflauit uxori suae:
Negavit posse, quando arcesso, mittere.
St. Vitium tibi istuc maxumum est: blanda es parum.
Cl. Non matronarum officiumst, sed meretricium,
Viris alienis, mi uir, subblandirier.
I tu atque arcesse illam: ego intus, quod facto est opus,
Volo adcurare, mi uir.

Nic. Io ho ueduto mogliama, ò mé ch' ella m' hara sentito.
Sof. Si ch' io t' ho sentito, & con tuo danno & uergogna, sio uiuo insin'a domattina.
Nic. Sono a ordine le cose, hai tu chiamata questa tua uicina che t' aiuti.
Sof. Io la chiamai come tu mi dicesti, ma questo tuo caro amico le fauellò non so che nell' orecchio in modo che la mi rispose che non poteua uenire.
Nic. Io non me ne marauiglio, perche tu sei un poco roza & non sai accomodarti colle persone quando tu uuoi alcuna cosa da loro.
Sof. Che uoleui tu ch' io la toccassi sotto 'l mento; io non son usa a far carezze a mariti d' altri, ua, chiamala tu, poi che ti gioua andare dietro alle mogli d' altri, & io andrò in casa a ordinar il resto.

Nicht minder stimmt die nächste (6.) Szene zu Plautus fast wörtlich, z. B.:

(*V.*573.) *Alc.* Viso huc, amator si a foro rediit domum,
— — — — — — — — — —
Sed eccum ante aedis! Ad te hercle ibam commodum.
St. Atque ego hercle ad te. Quid ais, uir minumi preti?
Quid tibi mandaui? Quid tecum oraui?
Alc. Quid est?
St. Ut bene uaciuas aedis fecisti mihi!
Ut traduxisti huc ad nos uxorem tuam!
Satin' propter te pereo ego atque occasio?
Alc. Quin tu suspendis te? Nempe tute dixeras,
Tuam arcessituram esse hinc uxorem meam?

Dam. Io uengo a uedere se questo amante è tornato dal mercato: ma eccolo dauanti a l' uscio, io ueniuo a punto a te.
Nic. Et io a te huomo da farne poco conto; di che te ho io pregato? di che t' ho io richiesto? tu m' hai seruito cosi bene.
Dam. Che cosa è?
Nic. Tu mandasti mogliata? tu hai uota la casa di brigata, che fu un solazzo, in modo che alle tue cagioni io sono morto & disfatto.
Dam. Va t' impicca, non me diceste che mogliata chiamarebbe la mia?

u. s. w. Plötzlich hört man Geschrei aus dem Hause. Nicomacho und Damone treten in dasselbe ein. (7.) Doria erzählt, auf welche Weise der Alte geprellt werden soll, indem Siro, als Weib verkleidet, ihn empfangen will. Nicomacho und Damone kommen zurück, und Doria klagt, wie Pardalisca bei Plautus (*V.* 603):

Nulla sum! nulla sum! tota, tota occidi!
Io son morta, io son morta; fuggite! fuggite!

über das Vorgefallene. Clizia sei plötzlich wahnwitzig geworden. Diese Szene hat übrigens Machiavelli stark gekürzt. Wir hören nur, dass Clizia mit gezücktem Dolche alle zu töten drohe. Alsbald (9.) kömmt Doria mit der Botschaft wieder, Clizia habe sich beruhigt, sodass also die Steigerung bei Plautus (*V.* 673):

St. Set etiamne habet Casina etiam nunc gladium?
Par. Habet, set duos.
St. Quid duos?
Par. Altero te
Occisuram ait, altero uillicum hodie,

nicht mehr verwertet ist. — (10.) Siro, als Braut gekleidet, hebt das Taschentuch vor sein Antlitz. „Sie weint!“ meint Sofronia. (11.) Nicomacho, der sie nur flüchtig sah, findet: „Ella ne ua molto maninconiosa, ma hai tu ueduto come ell' è grande, la si debbe essere aiutata con le pianelle.“ (12.) Die Braut ist zu Bette. Nicomacho eilt ihr nach, was Sofronia zu dem Worte veranlasst: „Questa tua donna sarà come la mezine da Santa Maria in pruneta!“

V. Akt. (1.) Doria berichtet, wie es dem alten Nicomacho erging. „Hora entra in camera Nicomacho, hora si spoglia, hora si corica al lato alla sposa, hora le da la battaglia, hora è combattuto gagliardamente.“ Nicomacho ist aufs tiefste beschämt. Er spricht Olympios Worte (*V.* 864):

Neque quo fugiam, neque ubi lateam, neque hoc dedecus quomodo celem, Scio . . .

„Fratel mio, io non so, doue io mi fugga, doue io mi nasconda, ò doue io occulti la gran uergogna, nella quale io sono incorso.“ Dann erzählt er, wie es ihm erging, wie er Prügel bekam. Gegen Morgen machte Pirro, da er Waffen fühlte, Licht, und — „in cambio di Clitia uedemo Siro mio famiglio ritto sopra il letto, tutto ignudo, che per dispregio, hu, hu, hu, mi faceua bocchi, hu, hu, hu & manichetto drieto“. Der Erfolg aber ist allen lächerlich. (3.) Sofronia, der alles anheimzustellen, Damone rät, hält Nicomacho eine ernste Strafpredigt; er verspricht, in allem zu folgen, und vorerst wird Clizias Ehe mit Pirro gelöst. (4.) Eustachio erfährt, dass für ihn nichts zu hoffen ist, und auch Cleandro muss zuwarten, da Clizia vorderhand in einem Kloster untergebracht werden soll. Nach einem kurzen Monologe Cleandros (5.) kömmt Damone (6.) mit froher Botschaft. Clizias Vater ist angekommen. „Il padre di Clitia nostra è uenuto in questa terra e chiamasi Ramondo et è gentilhuomo Napoletano, et è ricchissimo & è solamente uenuto per ritrouare questa sua figliuola.“ Damone (7.) stellt dem neu Angekommenen Nicomacho und seine Frau vor, sowie Cleandro als „tuo genero, quando ti piaccia“, was Ramondo in wenig Worten gerne zugiebt. Und nun sollen „nuoue nozze“ stattfinden, „le quali fiano femmine & non maschie come quelle di Nicomacho.“

Zwischen jedem Akte ist eine „canzone“ eingeschaltet, ganz nach Art eines Chores. Besonders die am Schlusse des zweiten Aktes eingefügte beleuchtet hübsch die Idee des Ganzen:

Qvanto in cor gentile è bello Amore,
Tanto si disconuiene
In chi de gli anni sua passato ha 'l fiore.
Amor ha sua uirtute à gl' anni uguale,
Et nelle fresche etati assai s' honora,
Et nelle antiche poco o nulla uale,
Si che o uecchi amorosi il meglio fora
Lasciar l' impresa a giouinetti ardenti,
Che per forte opre intenti
Far ponno al suo signor di largo honore.

Machiavellis Stück ist einfach und klar und in gewählter Sprache, die selten etwas derb wird, geschrieben. Soweit es

anging, hat er sich, sogar bis auf den Wortlaut, an Plautus angeschlossen. Einige Freiheit gestatteten ihm nur die Lücken des Originals und der Drang, nach Kräften zu kürzen. Einige (oft geringfügige) Änderungen mussten sich daraus ergeben, dass der bei Plautus nicht handelnde Jüngling Euthynicus hier als Cleandro eine Hauptrolle spielt, und dass einige spezifisch altrömische Szenen, wie z. B. die mit dem Koche (III, 6., *V.* 700 ff.), bei Machiavelli wegfielen.

Bei verschiedenen Schriftstellern[1]) findet sich die Angabe, dass des Gio. Battista Gelli Lustspiel „Lo Errore“[2]) mit der Clizia des Machiavelli und also mittelbar mit Plautus' „Casina“ zusammenhänge. Im Prologe (S. 9) heisst es allerdings: „Il suggetto della commedia . . . è un caso solo simile alla Clizia di Machiavelli. E questo è un vecchio che innamorandosi in quella età, alla quale par che si convenga ogni altra cosa più che lo amore, non ottenne solamente quel che ei desiderava, ma egli fu forza per ricoprir l' error suo acconsentir che un suo figliuolo, all' età del quale non disdiceva lo innamorarsi, ottennesse il suo desiderio egli.“

Der Inhalt des Stückes, das nach jedem Akte intermedii, einige angefügte Verse, hat, wird zeigen, wie es mit Plautus und selbst mit Machiavelli gar nichts gemeinsam hat. Vater und Sohn verfolgen hier ganz andere Ziele. Die Komödie selbst ist recht schwach und zeigt, mit der Sporta (S. 274) verglichen, so recht, was dem Dichter der Halt an der Antike war. Dort, auf Plautus gestützt, gelang es ihm, ein unterhaltliches Stück zu liefern; hier, auf sich angewiesen, brachte er es nur zu einer albernen Posse mit leerem Geschwätz.

I. Akt. (1.) Der alte Gherardo Amieri ist in die Frau seines Nachbars Averardo Tieri, Mona Ginevra, verliebt und glaubt, dem Alter stehen solche Exzesse nicht minder als der Jugend an. (2.) Er enthüllt dies Geheimnis seinem Freunde Bindo Bostichi, der ihn wie einen Jüngling von zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren findet, doch aber mit ihm nicht übereinstimmen kann. Gherardo kann sich nicht frei bewegen, „che io ho quella diavola di mogliama e quel saccentino del mio

---

[1]) Ruth. II, 499.

[2]) Lo Errore, Comedia del Gelli, recitata alla Cena che fece Ruberto di Filippo Pandolfini alla Compagnia de' Fantastichi l' anno 1555 in Firenze. Di Firenze (presso il Torrentino che la dedica al Pandolfini. 1556 in 8°. Erste, sehr seltene Ausgabe. — Lo Errore di Gio. Batista Gelli Fiorentino. In Firenze nella stamperia de' Giunti 1603 in 8°. — Neben andern Ausgaben (Neapel [?] 1731) enthalten auf S. 1—73 der Asgb. Milano (Dalla società tipografica de' Classici Italiani) anno 1807.

figliuolo che io ti so dir che ci mi pongon ben mente alle mani.“ Deshalb hat er eine gewisse Mona Pacifica, die Witwe Accomodas, als Zwischenträgerin. Unbefriedigt verlässt ihn Bindo. (3.) Mona Pacifica wird von Gherardo das Haus Ginevras beschrieben. Sie geht hin, um dort etwas zu vermitteln, gerät aber (4.) in Gherardos eigenes Haus, wo Mona Francesca, die Hausfrau desselben, sie empfängt und, Verdacht hinsichtlich ihres Mannes schöpfend, sich als Mona Ginevra ausgiebt.

II. Akt. (1.) Mona Francesca erbittet sich Bedenkzeit, während welcher M. Pacifica in die Kirche St. Ambruogio geht, um für ihren verstorbenen Mann zu beten. Francesca hofft, es soll hierbei wenigstens soviel gewonnen werden, „che questo vecchio pazzo in cambio d' ottener la voglia e il desiderio suo consenta che il mio figlio e io ottegnamo il nostro lasciandolo tor questa figliuola di Averardo per moglie, perchè ei ne è tanto innamorato, che io dubito, se ei non l' ha, che noi non ce lo perdiamo in qualche modo.“ Sie erzählt ihrem Sohne Camillo die Sache. (2.) Da M. Francesca wiederkömmt, giebt sie ihr halbwegs Hoffnung. (3.) Sehnsüchtig wartet der Alte mit seinem Husten, den er sich gestern bei einer Verkältung holte. Pacifica, „der ein Prophet diesen Namen gab,“ erzählt ihm das Resultat. Ein nächtliches Zusammentreffen ist nicht möglich, so soll Gherardo bei Tag, „ma vestito da donna,“ sich dort einfinden. (4.) In aller Eile schickt Gherardo seine Frau nach dem Kloster weg, um frei zu sein.

III. Akt. Dieser enthält fast gar keine Förderung der Handlung, sondern nur eitles Gerede.

IV. Akt. Gherardo, schön rasiert, treibt seinen Sohn zu einem Spaziergange an, nachdem er ihm schon am Ende des vorigen Aktes sagte, er brauche nicht zu studieren, da für ihn bestens gesorgt sei. Camillo erfährt von seiner Mutter, dass der Alte in Weibertracht kommen werde. Beide wollen sich den Spass mit ansehen. Mona Ginevra erscheint, und die Magd erhält den Auftrag, eine allenfalls klopfende Frau hereinzulassen. Der alte Gherardo in Weiberkleidern wird der Spott des kleinen Fellino, des Sohnes der M. Ginevra.

V. Akt. Francesca schimpft den im Weiberrocke dastehenden Gherardo, so wie er es verdient. Er erfährt, dass M. Pacificas Irrtum das Misslingen seines Planes verursacht habe. Camillo erhält Lucrezia zur Frau, da Gherardo und Lucrezias Eltern endlich einstimmen.

Von italienischen Übersetzungen der Casina nennt Argelati[1])

[1]) III, 233.

jene von Francesco Brunamonti. — Von Dolces „Ragazzo", in französischem Gewande, wird sofort die Rede sein.

Eine Kontamination eines Zuges der Aulularia und der Hauptidee der Casina ist Lariveys (S. 66) „Le Laquais",[1]) eine Übertragung von Dolces „Ragazzo". Dass der Casina indessen unendlich weit mehr als der Aulularia entnommen ist, deutet schon der Prolog an, obwohl in demselben die ursprüngliche Quelle, Plautus und Machiavelli, nicht genannt sind.

„L'auteur," heisst es dort, „l'a voulu intituler le Laquais non sans cause, d'autant qu'en vn mesme tems vous verrez par trois diuerses tromperies deceuoir vn vieillard, lequel epris des beautez d'vne ieune fille de laquelle son fils estoit amoureux, pensant la nuict estre couché auec elle trouue entre ses bras vn laquais desguisé, ce pendant son fils ioye de ses amours, sa fille propre s'enfuyt auec son amy & sa seruante le desrobbe. Le faict se descouure, & le trouble est grand & brouillé. En fin tout succede si bien que les amans sont espousez ensemble, le laquais recognue pour frere de la fille amye du fils au vieillard, & la seruante rapporte son larcin, qui faict redoubler la feste."

I. Akt. (1.) Der alte Symeon erzählt seinem Diener Valère von seiner ungestümen Liebe zu Marie. Valère schont ihn mit seinem Spotte nicht. „Tous amoureux sont fols & les vieillards plus que les autres," sagt er ihm und stellt ihm vor, wie er bereits sechzig Jahre zähle, ferner „vne' femme encor belle & fresche, vn fils de dixhuict ans, et vne fille preste à marier" habe. (2.) Besser versteht sich Symeon mit dem „maqverav" Thomas, der ihn gleich schmeichelnd empfängt, ob er auch in origineller Weise die Wörter verwechselt. „Oh quelle belle face! quel air delicat! quelle aparance Imperiale vous auez maintenant! par ma foy, Monsieur, vo' raieunissez comme le formis!" „„Ha, ha, ha!"" verbessert ihn Symeon, „„tu veux dire comme le foenix!"" Dieser maquereau Thomas erinnert an Molières „Frosine". Er glaubt, dem Alten jedes Mädchen von vorneherein zusagen zu können, „si elle estoit fille d'Alastraxerce ou d'Vrgande la descognue, vous l'auriez ayant bourse plaine." Als er aber erfährt, dass Marie die Tochter des verstorbenen Advokaten Pomphile ist, „la plus belle, la plus gaillarde & vertueuse fille qui soit en tout le monde," findet er die Sache etwas schwieriger; allerdings mit „conquibus (j'enten

[1]) Fol. 1—53 der S. 286 A. 1. genannten Asgb. — Ancien théâtre français, Bd. V, S. 7—102.

des escus)" kann es gehen, da die Mutter nicht mehr viel besitzt. (3.) Nun ist aber Maurice, Symeons Sohn, sterblich in Marie verliebt. Sein Los ist bitter; auch er klagt: „Qui iamais oyt dire que le pere fust coriual de son fils." Auch er gesteht Valère, „qu'en bref ie mourray," wenn er nicht Marie erhält. (4.) Die Dazwischenkunft seines Lehrers, des maistre és artz Lucian, der meist lateinisch spricht und ihn besonders vor den Italienern warnt, „pour ce que les Italiens sont generatio mala," schiebt eine längere Szene ein. Dieser Pedant, dem wir noch öfter begegnen, ist der Pädagog Ludus aus den Bacchides des Plautus.[1]) (5.) Valère sagt seine Beihilfe bereitwillig zu. Er wird das Seinige thun; nicht umsonst hat er „prins accointance auec Bellecouleur seruante de Marie".

II. Akt. Thomas sucht die Sache des Italieners Horatio, der in Symeons Tochter Françoise verliebt ist, sowie die des Maurice und des Alten gemeinsam zu lösen. Jacquet, Horatios Diener (le laquais), gleicht Marie, „ie ne sçais comme deux gouttes d'eau se pourroient mieux resembler." Er solle nun nachts in weiblicher Kleidung den alten Symeon empfangen, indessen Françoise in den Kleidern des laquais Gelegenheit finden wird, sich mit Horatio auszusprechen. Der Pedant Lucian kömmt wieder zur ungelegensten Zeit mit seinen lateinischen Sprüchen und Zitaten.

III. Akt. Jacquet, in weiblicher Kleidung, wird von Thomas unterrichtet, wie er sich Symeon gegenüber zu stellen habe; auch Françoise im Kostüme des laquais kömmt mit Horatio zusammen, der ihr in überschwenglicher italienischer Weise seine Liebe schildert. Unterwegs wird sie durch ein nächtliches Rencontre von ihm getrennt. Valère verfolgt sie als den „laquais de ce bougre", erkennt aber bald die auf den Tod geängstigte Françoise und macht ihr Vorwürfe über ihr Betragen, bis Horatio dazu kömmt. — Die Dienerin Cathérine hat sich ihrerseits am Besitztume ihres Herrn vergriffen; auch sie will einen Nutzen aus der Sache ziehen (III, 5): „Je sçays, où est la vaisselle d'argent et cognois homme qui me la changera en beaux escus au soleil; après ie m'en irai ailleurs, ie seray autant bien venue à Lyon qu'icy; on vit partout qui a de quoy."

IV. Akt. Jacquet, noch immer in weiblicher Tracht, erzählt Thomas peinlich ausführlich, wie er bei dem Alten lag, ihn lange verschämt hinhielt, bis endlich: „i'ouvre les iambes comme en dormant quoy sentant le vieillard il poussa auec sa main jusques entre mes cuisses, où il trouua ceste racine qui distingue les hommes d'auec les femmes." Er giebt sich nun für Maries

[1]) Grässe. III, 112. — Klein. IV, 906.

Bruder aus, der kam in ihrem Namen, „pour l'assurer de son amitié." Symeon ist mit allem so ziemlich zufrieden. Erst Valère klärt ihn auf. Thomas habe unterdessen seinen Sohn Maurice mit Marie vereint, und seine Tochter Françoise sei entflohen, was den Alten in gewaltige Aufregung versetzt.

V. Akt. Diesen Jammer setzt Symeon im fünften Akte fort. Dem Sohne könnte er noch verzeihen, aber die Schmach der Tochter ist zu gross. Und wenn ihr Verführer wenigstens etwas wäre, um sie heiraten und ihre Ehre retten zu können! — Der Kardinal, in dessen Diensten Horatio steht, sendet seinen Sekretär, Messer M. Anthoine, zur rechten Zeit, um die Verheiratung der Liebenden zu verlangen. Auch Maurice erhält seine Marie, was zu einem um so fröhlicheren Schlusse führt, als auch Cathérine in sich geht und ihr gestohlenes Zeug zurückgiebt. „Qui pèche," sind ihre Worte, „et s'en repent est sauué, disoit feu de bonne mémoire frere Jossé . . . ie m'en vas tout reporter & le metre gentiment où ie l'ay prins."

Das Stück Lariveys ist hinsichtlich der Rivalität zwischen Vater und Sohn und der Unterschiebung des laquais zur Täuschung des Alten natürlich eine Imitation der Casina in ihren Hauptzügen, was bei dem Dichter nicht Wunder nimmt; aber es ist, wie er sagt, „à l'imitation des anciens et modernes Italiens." Das antike Sujet ist (schon durch Machiavelli) ganz italianisiert. Wir treffen den Spanier, hier Italiener, mit seinen „doulces parolles et sucrées", den lateinisch zitierenden Hofmeister, den Kuppler Thomas, der sich erlaubt, Verse in seiner Art zu machen, „si iamais ie ne me suis alambiqué le cerveau à lire en Ronsard et Baïf & autre qui composaient à leur mode" (II, 2). — Der Alte kömmt glimpflicher als bei Plautus weg, auch tritt seine Frau nicht auf; denn „elle est malade; mais ie pense", fügt er an, damit nichts die glückliche Lösung störe, „qu'elle sera guérie sitost qu'elle entendra ces bonnes nouuelles."

Völlig unvermittelt, weil von niemand bemerkt, steht Cathérines Diebstahl und Wiederersatz des Geraubten da als eine gänzlich unnötige, ja unmotivierte Episode.

Lariveys Stück ist eine einfache Übersetzung, in welcher nur weniges lokalisiert wurde, nach Lod. Dolces „Il Ragazzo".[1]) Symeon ist hier Messer Cesare, der in Livia (Marie) verliebt ist. Valerio ist Valère geblieben; der maquereau Thomas ist hier der Parasit Ciacco. Er begrüsst den Alten: O che

[1]) Il Ragazzo. Comedia di Lodovico Dolce. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1560. (60 fol.) — Eine Ausgabe von 1539 ist im Ancien théâtre françois (V. Bd.) angeführt.

bell' aria, che aspetto da Imperadore, ch' è questo uostro d'hoggi. A fe; signore, che uoi ringiouinate come fa l' Helefante, was Cesare berichtigt: Ah, ah, tu uoi dir la Fenice! — Flamminio ist Maurice, der Gelehrte il Pedante. Der „laquais" ist Giacchetto, der Diener des Spaniers, der bei Dolce naturgemäss ein Spanier, bei Larivey ein Italiener sein musste. „Assomiglia tanto di fatezza a quella giouane, che io non so come si potessero assomigliare piu fratello & sorella nati ad un corpo," sagt Ciacco von seinem Äusseren. Françoise ist hier Camilla, Cathérine Catherina.

Von der genauen Übertragung Lariveys mag der ursprüngliche Prolog Dolces zeugen: „Tre diuersi inganni in un medesimo tempo fatti a un uecchio, il quale inuaghito d' una giouane, di cui s' era innamorato il figliuolo, credendo trouarsi la notte con lei, gli è condotto innanzi un Ragazzo in habito di fanciulla tanto simile all' amorosa che ciascuno che lunga domestichezza non haueua con lui hauuto se ne sarebbe ingannato. Il figliero lo gode del suo amore, la figliuola se ne fugge con uno suo amante, e la fante ancora ella fuggendo inuola al uecchio certi argenti. Il fatto si scopre, e i trauagli sono grandi. Finalmente succedendo da tutte le parti honorato matrimonio, conosciuto il ragazzo esser fratello di colei, tornata la fante con gli argenti a casa, le feste si raddoppiano da per tutto."

An einer Reihe von Stellen war die Casina das Vorbild zu Gio. Battista della Portas Lustspiel „La Fantesca".[1])

Essandro hat, um seiner geliebten Cleria nahe zu sein, weibliche Kleidung angelegt und dient ihr als Zofe. Eines Tages erzählte er ihr von seinem Zwillingsbruder und schilderte ihn so schön, dass Cleria Lust bekam, ihn zu sehen. Essandro kleidete sich um und, indem er unten spazieren ging, gewann er im Sturme Clerias Herz, so zwar, dass sie, als er wieder in Mädchentracht erschien, ihn umhalste und küsste, dicendo, che mentre baciaua me, le pareua di baciar mio fratello. Jedoch auch der alte Herr Gerasto hat ein Auge auf Essandro geworfen. Wie der plautinische Stalino, duftet Gerasto nach Salben und Spezereien, was er, wie dieser. mit einem Zufall erklärt:

Santina. Oh, come odori di muschio, mi pari una profumeria.
Gerasto. Passando per la bottega di maestro Cesare profumiero, mi spruzzò un poco d' acqua nanfa su 'l uolto.

Wie Stalino und Cleostrata, so streiten hier Santina und Gerasto um die Verheiratung Essandros (II, 7.); die Gründe aber, die Gerasto für ihre Entfernung anführt, sind dem

[1]) Vinegia, presso Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa. 1597. (82 fol.)

Mercator (*V.* 391: Nihil opus nobis ancilla u. s. w.) entnommen: „Non è buona per seruire, è troppo delicata, pare vna gentildonna, ne troueremo vna più rustica, che possa spezzar legna, cariarle, far la bucata, star in cocina, & soura tutto bisognando toccar delle bastonate“ (vapulet).

Sein letztes Abenteuer mit der vermeintlichen Zofe erzählt Gerasto seiner Frau selbst (V, 4): „L' abbraccio, e mi sento pungere il mustaccio come fusse huomo. Al fin le staua inginocchiato dinanzi; ella tira a se i piedi, e mi da vna coppia di calci su 'l petto, e mi fa cascar supino in terra, che mancò poco non mi scauezzassi il collo.“ — Wieder begann er den Sturm, aber was musste er entdecken! „Era più maschio ch' io, tanto maschio che n' haresti fatto tre maschi!“

Indessen schwebten hier, wie bei allen Stücken,[1]) dem Dichter verschiedene Komödien des Plautus vor. Abgesehen von dem Capitan, der sich an den Miles gloriosus in der üblichen Weise anschliesst, sind die Reminiszenzen an Plautus häufig, die Rede des Panurgo, des Dieners Essandros (I, 5): Horsù, lasciate che ritiri me stesso vn poco in consiglio secreto u. s. w., erinnert genau an die des Epidicus. Der Traum, den Gerasto (II, 7) erzählt: „Pareuami che fussi diuenuto vn gato rosso che hauemo in casa e staua innamorato d' vna gatticella detta Bellina u. s. w., hat trotz aller Verschiedenheit unverkennbar sein Vorbild im Traume des Daemones im Rudens, ein Stück, das della Porta mehrfach vor Augen gehabt zu haben scheint.

Die Vermutung Sommers,[2]) dass sich Regnard für seine „Les Folies Amoureuses“[3]) (zum erstenmale am 15. Januar 1704 gespielt) an der Casina des Plautus begeistert habe, vermag ich nicht zu teilen. Agathes Vormund, Albert, hat mit dem alten Stalino nichts gemeinsam. Agathes verstellter Wahnsinn äussert sich völlig anders, als der Casinas. Er soll der Darstellerin Gelegenheit geben, ihre Virtuosität in verschiedenen Situationen zu zeigen. Regnards Lustspiel, und was nach demselben gearbeitet ist,[4]) beruht

---

[1]) Vgl. bei Pseudolus, Menaechmi u. Miles gloriosus.

[2]) Les comédies de Plaute etc. I, 236. „Regnard s'est heureusement inspiré en composant ses folies amoureuses.“

[3]) Auf S. 645–693 des ersten Bandes der Oeuvres complètes de Regnard. Paris 1854. (Ad. Delahays.)

[4]) Ebenda, S. 630. Dominique (1680—1734), fils du fameux Arlequin de l'ancienne troupe, a trouvé ce sujet théâtral et l'a mis sur la scène italienne le 19 janvier 1725, sous le titre de La folle raison-

höchst wahrscheinlich auf einem italienischen Canevas, „la finta pazza,“[1]) dem Plautus nicht zu grunde lag.

— — —

Rapp[2]) vermutet, dass auch in seiner „Epicoene, or the silent woman[3])“ (gespielt 1609), wo gleichfalls ein Knabe (ἐπικοινή) als Braut vermählt wird, der gelehrte Ben Jonson vielleicht an des Plautus Casina gedacht habe. Es soll nicht widersprochen werden. Die umfassende Kenntnis des Altertums, welche Ben Jonson an den Tag legt, mag bewusst und unbewusst seine Schöpfungen beeinflusst haben. Gerade dieses Stück ist reich an Imitationen der Alten, speziell des Plautus und Terenz, worauf Upton und Gifford hinweisen.[4]) Und so mag allerdings Sir Dauphine Eugenies List: „You have married a boy, a gentleman's son, that I have brought up this half year at my great charges and for this composition, which I have now made with you,“ eingegeben sein von Plautus (*V.* 572):

„Miserrumum hodie ego hunc habebo amasium.“[5])

— — — —

VII. Cistellaria.[6])

Die Cistellaria ist gänzlich defekt auf uns gekommen, ob auch die Handlung aus den Fragmenten ganz klar und ungestört vor uns liegt. „Was wir bis jetzt besitzen, kann nicht die Hälfte des Ganzen sein, nach der Verszahl der übrigen plautinischen

nable. Sa pièce a beaucoup de conformité avec ‚Les folies amoureuses‘. Mme Argante se laisse éblouir par les richesses de M. Bassemine, et lui promet sa fille Silvia, déjà promise a Léandre. Pour rompre ce projet, Silvia feint de devenir folle: elle dit qu'Apollon l'attend sur le Parnasse, qu'elle y doit souper avec lui u. s. w. — Beauchamps, Recherches, III, 132, giebt als Datum der ersten Aufführung von Dominiques Einakter den 9. Januar an.

[1]) Oeuvres complètes de Regnard. I, S. 628. Vgl. Beauchamps, Recherches, III, 122.

[2]) Studien, S. 228.

[3]) Ed. Gifford, Band III, 235—500. Deutsch von Tieck, in dessen Schriften, Band XII, 155—354. (1800.)

[4]) A. a. O., S. 341. 383. 387. 441. 494 u. ö.

[5]) Freilich erlaubte diese Annahme dann auch an Pietro Aretinos Lustspiel „Il Marescalco“ zu denken (1530 aufgeführt), wo dieser mit dem verkleideten Pagen vermählt wird. Doch ist dies nach einer Anekdote geschrieben. (Vinegia, Ag. Bindoni. 1550).

[6]) Ausg. von L. E. Benoist (Lyon 1863). — Hier zitiert nach C. H. Weise. — Deutsch von G. G. S. Köpke. Berlin 1809.

Stücke zu schliessen; auch hat Ritschl (Parerg., S. 238, Anm.) die Lücke auf ungefähr sechshundert Verse berechnet." [1]) Trotz der Lücken erkennen wir jedoch leicht das zusammenhängende Gewebe des Stückes, das an wohl durchgeführten Charakteren und gelungenen Szenen keinen Mangel hat.

Im ersten Akte treffen wir eine Kupplerin, eine würdige Vertreterin ihres Standes, mit ihrem Mädchen Gymnasium bei Silenium. Sie haben bei ihr ein üppiges Mahl eingenommen. Ehe sie scheiden, rückt Silenium mit ihrem Anliegen heraus. Sie muss zu ihrer Mutter (Melänis) nach Hause, die sehr erbost ist, weil Sileniums Geliebter, der junge Alcesimarchus, von seinem Vater gezwungen wird, eine reiche Frau aus Lemnos zu heiraten. Gymnasium soll nun an Sileniums Stelle drei Tage haushalten, was die Kupplerin, obwohl es ihr Schaden bringt, gewährt (*V.* 107):

> Quamquam mi istud erit molestum triduom, et damnum dabis:
> Faciam.

Aus dem Munde der betrunkenen, redseligen Kupplerin vernehmen wir in der nächsten Szene [2]) einiges, was Licht in die Situation bringt. Vor siebenzehn Jahren hatte sie Silenium ausgesetzt gefunden und ihrer Freundin Melänis geschenkt, die damals eben das Kind gut brauchen konnte, um ihrem fernen Liebhaber mitteilen zu können, sie habe es von ihm geboren (*V.* 144):

> Nam amatorem aibat esse peregrinum sibi:
> Suppositionem eius reii facere gratia.

Der Gott der Hilfe (Auxilium) tritt auf und erzählt uns in der nächsten Szene [3]) das Weitere (*V.* 189):

> Nunc quod reliquom restat uolo persoluere:
> Ut expungatur nomen, ne quid debeam.

---

[1]) Teuffel, Stud. u. Charakt. S. 261. — „Kaum zur Hälfte erhalten." (Teuffel, Gesch. d. r. L. S. 149.)

[2]) Teuffel, Stud. S. 260: „In der Cistellaria kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Windischmann u. Ritschl (Parerg. S. 237, Anm.) recht haben, I, 2, 6—13 als unecht und aus I, 3, 42 ff. wörtlich entlehnt auszuwerfen. Denn in der Rekapitulation, I, 3, 3 ff., vgl. *V.* 22, wird als Inhalt der Rede der Lena einzig die Unterschiebung des Kindes angegeben, dieselbe hatte sich also auf ihren eigenen Anteil an den früheren Vorgängen beschränkt. Auch in sich sind die Worte unhaltbar. Das Motiv der Trunkenheit (*V.* 8) war schon *V.* 2 ff. da, ebenso die Worte quae hinc flens abiit (*V.* 13) in *V.* 4, und der Entschluss, alles herzhaft herauszusagen (*V.* 9), passt gar nicht zu *V.* 11—13, sondern einzig zu dem Geständnis, dass sie zu dem Betrug mit geholfen habe. Auf anderes hat Ritschl a. a. O. hingewiesen."

[3]) „Für die Ursprünglichkeit von I, 3, des durch das Auxilium gesprochenen Prologs, ist es übrigens kein günstiges Zeichen, dass *V.* 49 ff.

Rapp[1]) nennt dieses Auftreten „wenigstens eine sehr geistreiche Wendung und des Plautus vollkommen würdig; denn alles sinnreiche Umgehen der gewöhnlichen Regel ist interessant."

Der Gott holt nun weiter aus. Ein Kaufmann aus Lemnos sei einst zu den Dionysosfesten nach Sikyon gekommen und habe dort berauscht ein Mädchen vergewaltigt. Dieses gebar ein Kind von ihm und liess es aussetzen, worauf die Kupplerin es fand. Der Kaufmann hatte sich fortgemacht, eine Verwandte aus Lemnos geheiratet und, als diese gestorben war, jenes Mädchen zur Frau genommen, das einst infolge jener Gewaltthat das Kind geboren hatte (*V.* 178):

duxit uxorem sibi hic
Eandem quam olim uirginem hic conpresserat.

Seit die beiden sich wieder fanden und verheirateten, forschten sie eifrig nach dem einst ausgesetzten Kinde. Das Ehepaar ist Demipho und Phanostrata.

Im zweiten Akte tritt Alcesimarch, der Geliebte Sileniums, auf. Die Liebe hat ihn fast vernichtet (*V.* 204):

Credo ego amorem primum aput homines carnuficinam commentum.
Hanc ego de me coniecturam domi facio, ne foris quaeram:
— — — — — — — — — — — — — —
Iactor, crucior, agitor, stimulor, uorsor in amoris rota
Miser, exanimor,
Feror, differor, distrahor, diripior,

u. so lange weiter. Vergeblich bittet er die hinzukommende Melänis um ihre Tochter. Sie wird ihm verweigert.

Doubletten sind, nämlich die Worte haec res gesta est mit I, 2, 28 und ualete et uincite uirtute uera, quod fecistis antidhac mit Cas. prol. 87 f.; ferner, dass *V.* 52 augete auxilia uostris iustis legibus gesetzt ist, ohne Beziehung darauf, dass dem Auxilium die Worte in den Mund gelegt sind, endlich überhaupt die Breite und Unbeholfenheit der Erzählung und die Fiktion des Auxilium, welche mit dem Inhalt des Stückes und des Prologes keinen Zusammenhang hat und völlig unmotiviert ist. Mir kommt es vor, als wäre dieselbe aus dem Kopfe eines späteren Prologschreibers hervorgegangen, der die Nachhilfe, welche der Prolog dem Verständnis der Zuschauer bietet, personifizierte und sich dabei gewissermassen einbildet, die Art des Plautus, Prologe einzuführen (durch die Luxuria, den Lar familiaris und den Arcturus), sehr geistreich nachgeahmt zu haben. Ich denke mir die Entstehung von I, 2 und I, 3 folgendermassen. Ursprünglich plautinisch ist I, 2, 1—5, 14—28 soviel, als für das Verständnis des Folgenden, namentlich der Nachforschung des Sklaven in II, 2, wünschenswert ist. Für eine nachfolgende Aufführung nach dem Tode des Plautus wurde I, 3 hinzugedichtet und noch später schliesslich I, 2 aus I, 3 ergänzt durch *V.* 6—13." (Teuffel, Studien. S. 260, 261.)

[1]) A. a. O. S. 637.

Lampadiscus, Demiphos Sklave, der nämliche, der einst Selenium ausgesetzt hatte, hatte aus einem Hause das Weib gehen sehen, welches das Mädchen auf der Rennbahn (ab hippodromo, *V.* 285) aufhob. Melänis lauscht erst auf die Unterredung des Lampadiscus mit Phanostrata, dann erfährt sie auf ihre Fragen von ihm das Weitere. Sie merkt, dass die Sache verraten ist, und ist entschlossen, Silenium zurückzugeben (*V.* 361):

rem palam esse intellego:
Nunc egomet potius hanc inibo gratiam
Ab illis, quam illaec indicet me. Ibo domum,
Atque ad parentes suos ducam Silenium.

Ganz romantisch ist die erste Szene des dritten Aktes. Melänis eröffnet Silenium das Geheimnis und giebt der Sklavin Halisca ein Kästchen mit Spielzeug, an dem Sileniums Eltern sie erkennen werden (*V.* 369):

Nam hic crepundia insunt, quibuscum te illa olim ad me detulit,
Quae mihi dedit; parentes te ut cognoscant facilius.
Accipe hanc cistellam, Halisca.

Auf dem Wege zu Seleniums Eltern trifft diese und Halisca Alcesimarch, der sich in Liebesgram eben das Schwert in die Brust stossen will. Silenium eilt zu ihm, sie erhält ihn am Leben, worauf er Silenium auf den Armen davonträgt.

Im vierten Akte tritt Lampadiscus auf. Er findet auf der Strasse das von Halisca verlorne Kästchen, welches die hinzutretende Phanostrata sofort als das ihrige erkennt. Halisca eilt herbei, voll Angst und Sorge das verlorne Kästchen suchend. Nach längerer Forschung stellt ihr Phanostrata dasselbe zurück und begiebt sich mit ihr zu Melänis.

Im Fragmente des fünften Aktes tritt der alte Demipho auf; er hat gehört, dass seine Tochter gefunden sei. Witzig wendet er des Sklaven Wort, dass er durch seine Hilfe zu einem Kinde gekommen sei, zu einer Verwahrung gegen solche Kinder, die man durch andrer Bemühung erhält (*V.* 515):

Enim non placet:
Nil moror, aliena mi opera fieri pluris liberos.

Er geht ins Haus, um Weiteres zu erfahren.

Der Epilog sagt nichts zur Sache. „Mit dem Epilog scheint es sich ebenso zu verhalten, wie mit dem zur Casina: statt die wenig unterhaltende Verhandlung, wie Alcesimarchus statt der jüngeren ihm verlobten Tochter des Demipho die ältere, mit Phanostrata erzeugte, zur Frau nimmt, vor dem

Publikum vorzunehmen, ist dieser Teil des plautinischen Stücks weggelassen und durch den kurzen Bericht ersetzt, ‚omnes intus conficient negotium.' Also auch von diesem Stücke hätten wir — wenigstens hinsichtlich des Schlusses — das Theaterexemplar, nicht die ursprüngliche plautinische Bearbeitung." [1])

Von den Charakteren des Stückes ist nicht viel zu sagen. „Die eigentliche Braut des Alcesimarchus schwebt wie ein Schatten uns vorüber; vielleicht hat Ladewig recht mit seiner Vermutung, dass das Verhältnis im Stück aufgelöst wurde noch vor Auffindung von Silenium. Was aus Gymnasium wird, lässt sich nicht ahnen; ein innigeres Verhältnis hat sie nicht (I, 1, 44 ff.),[2]) und so wird sie vielleicht mit der Anerkennung abgespeist, welche der Vater der Alcesimarchus in den Maischen Fragmenten ihren Reizen zu Teil werden lässt, wofern sie nicht etwa einem der schliesslich freigelassenen Sklaven zufällt. Das männliche Personal wird schon durch Mais Veröffentlichung um den Vater des Alcesimarchus samt seinem Sklaven vermehrt; auch Alcesimarchus gewinnt durch diese Bruchstücke an Leibhaftigkeit ein klein wenig; im allgemeinen aber ist auf dieser Seite das Meiste untergegangen, namentlich über die frühere Geschichte des Demipho — wie sie im Prologe (I, 3) dargestellt wird — alles." [3])

Silenium ist Gymnasiums aufrichtige Freundin (*V.* 1):

Cum antehac te amaui, et mihi amicam esse creui,
Mea Gymnasium, et matrem tuam — — — —
— — — — — — — — — Soror si mea esses,
Qui magis potueritis mihi honorem ire habitum,
Nescio; nisi ut meus est animus, fieri non posse arbitror.

Sie ist keine Buhlerin (*V.* 84):

quia ego nolo me meretricem dicier,

und hat ausser mit Alcesimarchus noch mit keinem Manne zu thun gehabt (*V.* 88):

Nisi quidem cum Alcesimarcho, nemine,
Neque pudicitiam meam mihi alius quisquam inminuit.

Zu ihm aber hat sie innige Liebe (*V.* 110):

mihi cordi est tamen.

Alcesimarchus ist das Bild eines Verliebten;

[1]) Teuffel, Studien. S. 261.
[2]) Haec quidem ecastor cotidie uiro nubit, nupsitque hodie,
Nubet mox noctu. Numquam ego hanc uiduam cubare siui:
Nam si haec non nubat, lugubri fame familia pereat.
[3]) Teuffel, Studien. S. 261.

Is amore proiecticiam illam deperit,

heisst es im Prolog des Auxilium (*V.* 192).

Neben Melänis, von der Lampadiscus kein schmeichelhaftes Bild entwirft:

Nullam ego me uidisse credo magis anum excruciabilem,
Quam illaec est

(*V.* 386), steht die suchende Halisca, „ein Kabinetstückchen von Grazie".[1])

Gut gezeichnet ist die Kupplerin. Sie schwärmt für die Eintracht des Standes (*V.* 22):

Decet pol,
Mea Silenium, hunc esse ordinem beneuolentes
Inter se, beneque utier amicitia,
Vbi istas uideas summo genere natas,
Summatis matronas, ut amicitiam colunt,
Atque ut eam iunctam bene habent inter se.

u. s. w.

Sie vertritt die Freiheit der Frau, den Stand der Buhlerin. Zweckmässig (conducibile) ist es zwar, „unum amare" und sich zu verheiraten; aber (*V.* 81):

Verum enim meretrix fortunati est oppidi simillima:
Non potest suam rem optinere sola sine multis uiris.

Nach ihrem eigenen Geständnisse kann sie nicht schweigen. Schon das Auxilium nennt sie (*V.* 150): „multiloqua et multibiba"; sie selber sagt (*V.* 121):

Idem mihi, magnae quod parti est uitium mulierum,
Quae hunc quaestum facimus, quae, ubi saburratae sumus,
Largiloquae extemplo sumus; plus loquimur quam sat est."

Die mannigfachen Beziehungen, welche dies Stück mit dem Epidikus hat, lassen die Vermutung, dass zwischen der Abfassungszeit beider wenige Jahre liegen, gerechtfertigt erscheinen.

Eine italienische Nachbildung der Cistellaria[2]) ist das Lustspiel Gl' incantesimi des Gio. Maria Cecchi.[3])

---

[1]) Rapp, S. 638.

[2]) Ginguené. IV, 276. — Ruth. II, 583. — Klein. IV, 614.

[3]) Gl' incantesimi. | Comedia | di Gio. Maria Cerchi | Fiorentino. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. MDL. 42 fol.— Der Name Cerchi statt Cecchi findet sich auf den Titelblättern mehrerer Stücke. Das vorliegende Exemplar enthält zahlreiche Irrtümer, Szenen und Seiten sind massenhaft verdruckt.

Der Prolog äussert sich hierüber: „Speramo che uoi debbiate dar grato silenzio alla nuova comedia, alla qual Plauto per subietto dato ha la Cistellaria. Fa Plauto oggi di come far sogliono certi gran personaggi, i quai uolendosi ritrouare a far tresche con il popolo, ne possendo cio far scoperti, e in publico per il grado che gli han, lo fanno in maschera. Cosi egli oggi di (quantunque lacero) pur parlando latino, non può in publico uscire a uiso scoperto che intendere a pena non sapre 'l quinto degli huomini. Pero ua mascherato in questa fauola e in quella, che per noue oggi si recita. Et perche gl' ha trouato buon compagno sempre questo autor delli Incantesimi ha contratta seco una amicizia si fatta che e non da mai fuor comedia che Plauto non uoglia sempre metterui la parte sua. Et egli che desidera imparar da chi sa glie ne ha quel obligo che hauer si debbe a chi ci fa seruizio, ne pensa che a ragione di cio riprendere lo possa alcuno se non pero qualche inuido di chi egli non cura ne i fantastichi ne curono altresi perch' essi attendono a far quello che pensano che lor comodo torni, & dia spasso a personaggi simili a uoi cortesi ascoltatori, et grachino di loro le cornacchie quanto uogliono, che la Luna non stima i cani che abbaiano."

I. Akt. (1.) Die beiden Betschwestern (pinzochere) Hermellina und Barbera führen den Zuschauer in die Situation ein. Barbera klagt wegen ihrer Tochter Violante und erzählt, wie sie in ihr Haus kam. In ihren schönen Tagen verkehrte sie mit dem capitano Anguilla da Narni, welcher sie innig liebte. „I ti giuro, Hermellina, per questo santo habito ch' io ho indosso ch' io non gli chiesi mai cosa ch' io non l' hauessi, i dico in que tempi che le cose, come tu sai, ualeuano un' occhio d' huomo.... E perche io uedeuo che egli haueua uoglia d' hauer di me figliuoli, accio che per mezo di questa occasione io facessi la dota alla uecchia, mi finsi di lui grossa, facendomi il corpo contrafatto, al tempo partori senza doglie pero la Violante." Hermellina erinnert sich jener vermeintlichen Geburt noch wohl. Ein Mädchen, „di buone genti," hatte das Kind geboren und der „alleuatrice Madonna Nobile" übergeben. Von dieser erhielt es Barbera. Als der capitano kam, begrüsste sie ihn mit den Worten: „Capitano, io u' ho fatta la figliuola, fatele hor uoi la dota." Er kaufte ihr dies Haus, gab ihr Vermögen und starb alsbald. Dieses Mädchen nun, Barberas angebliche Tochter, ist in Gismondo verliebt. So strenge sie auch gehütet wurde und so ferne Barbera Gismondo hielt, einst da sie eben „la nostra regola" betete, erbrach Gismondo Violantes Thüre, „fece seco cio che gli parue" und wechselte mit ihr den Trauring. Aus Furcht vor Gismondos Vater that man das Mädchen in Stram-

bas Haus und gab sie für die Frau desselben aus. Seitdem, volle vier Monate, hat Gismondo treulich für sie gesorgt; jetzt aber bestimmte ihm sein Vater Baldo eine Frau, die Tochter des Niccolozzo di Naldo. Man weiss nichts Bestimmtes; denn seit vier Tagen ist Gismondo mit Stramba nach seinem Landgute San Casano gegangen, ohne dass er irgend etwas von sich hätte hören lassen. Barbera will nun das Mädchen, das unverbrüchlich auf Gismondo baut, wieder in ihr Haus zurücknehmen. Sie macht sich nun mit Hermellina auf, Violante zu besuchen. (2.) Baldo bespricht sich mit seinem Diener Sfuma. Sfuma ist der Ansicht, Gismondo wolle nicht viel von einer Heirat wissen; von dem Alten jedoch erfahren wir, dass er in Violante verliebt sei. „Io uoglio a questa sua Violante tanto bene ch' io mi consumo." (3.) Barbera und Hermellina gehen mit Violante vorüber, die Treulosigkeit der jungen Leute beklagend. Baldo sieht Violante mit Entzücken. „Vedestu mai la piu bella creatura," ruft er aus und verfolgt sie. Die Alte zwar, meint Sfuma, „è diuentata Pinzochera;" Baldo aber tröstet sich: „Ella è stata anch' ella di carne e d' ossa." (4.) Der alte Niccolozzo entpuppt sich in seinem Gespräche mit seinem Diener Trinca als ein greiser Taugenichts. „Sono stato gli anni interi interi innamorato. O che diauolo ho io fatto a Siena, quando io ero piu giouane." Freilich ging das nur in Siena. Hier in Florenz — „questi Fiorentini non son gente da scherzar con loro". Lange geht es über die Florentiner her; bis wir erfahren, dass er hier sein Auge auf Violante geworfen habe.

II. Akt. (1.) Gismondo ist mit Stramba vom Lande zurückgekehrt, wo er vier Tage zugebracht hat. Er ist besorgt, was unterdessen Violante um ihn geduldet haben mag. (2.) Alamanno, Gismondos Freund, ergeht sich in Klagen über diesen. Er will nun Fiammetta heiraten, von der er doch wisse, dass er sie liebe. Allerdings tröstet ihn sein Diener Sottile und prophezeit Gismondo: „che egli dara le spese a figliuoli uostri, i so ben io il ben che la Fiammetta ui uole e alhora si potra corre la rosa, che e non s' hara a hauer paura dello ingrossare, e bastera che e nasca in casa." (3.) Da Alamanno seinen Freund erblickt, stellt er ihn über sein Verhalten zu Rede. Dieser aber geht mit ihm und verspricht, ihm weitläufige Erklärungen geben zu wollen. (4.) Sfuma und Trinca sprechen von ihren Herren. Trinca führt die ganze Geschichte aus. Niccolozzo di Naldo di Mino da Siena, che cosi ha nome mio padrone pecora, fand vor Jahren, als er nach Florenz kam, dort ein Mädchen, si trouò con lei & la ingrauidò. Als die Belagerung von Florenz erfolgte, zog er sich nach Siena zurück, nahm eine Frau und zeugte mit ihr

eine Tochter, Fiammetta. Die Florentinerin, die er gesegneten Leibes verlassen hatte, gebar eine Tochter, und da sie „era nata senza la licentia, la madre della giuonane la dette a una madonna Nobile alleuatrice che la portasse a gli Innocenti". Bald darauf heiratete die verlassene Florentinerin einen alten Mann, mit dem sie bis vor zwei Jahren glücklich lebte. Die Umstände veranlassten Niccolozzo, mit der Tochter, die er von der Sieneserin hatte, nach Florenz zu ziehen. Da seine Frau gestorben war, suchte er nach jenem Mädchen, mit dem er einst hier gelebt hatte; er fand sie wieder, und da sie Witwe war, heiratete er sie. Das ist seine dermalige Frau Gostanza, „una sauia e ualente donna in uerita." Seit ihrer Verehelichung suchen sie eifrig ihre einst ausgesetzte Tochter, wobei besonders Trinca thätig ist, da er bestimmt erfahren hat, dass sie noch lebe. (5.) Gismondo ruft Sfuma. Innerhalb einer Stunde braucht er „trenta scudi". Von der Alten hat er nicht erfahren können, wohin sie Violante gebracht hat. Er muss nun Geld haben, um die Sache definitiv zu erledigen. Stramba setzt in langer Rede auseinander, welche grossen Vorteile für ihn die Scheinheirat mit Violante hatte: „ogni uno mi fa motto, ogni uno mi saluta, ogni uno mi carezza."

III. Akt. Nach einleitenden Abmachungen Trincas und Sfumas (1.), und nachdem Baldo und Niccolozzo sich über den Ehekontrakt geeinigt haben (2.), erzählt Trinca seinem Herrn Niccolozzo, dass ihm Violante nicht abgeneigt sei; ein Hindernis liege nur in der Alten. Violante frage ihm sogar nach. „O Dio, mi uengo meno per la dolcetudine!" ruft der Alte. Ja, Violante will sich in den Brunnen stürzen, wenn sie nicht mit Niccolozzo zusammenkömmt. „Oimè, Trinca, uedi che non ui si getti!" fällt der Alte ein. Ein Zauberer soll nun die Sache abmachen. „Egli mi risoluette di fare uno incantesimo che oggi uoi trouerete con la Violante." Dem dummen Alten wird nun weisgemacht, Violante werde Baldos Gestalt annehmen, und seine zögernde Frage: „E hammi a parer sempre sempre Baldo?" beantwortet Trinca: „A punto ui parra sempre finche non iscogliete lo incantesimo, il quale potrete sciorre subito che uoi sarete in casa." Kindisch freut sich Niccolozzo dieses Spieles und kann den Zeitpunkt nicht mehr erwarten.

(3.) Unterdessen haben Sottile und Sfuma ganz das Gleiche Baldo vorgemacht. Auch er soll Violante durch Zaubermittel erhalten; für ihn soll sie als Niccolozzo erscheinen. Völlig mit allem einverstanden (4.), zahlt er die benötigten dreissig Scudi. „Faceta persona è questo tuo padrone," meint Sottile. „Sciocca uolesti dir tu, se gia tu non intendessi faceto, cioè da farlo fare," verbessert ihn Trinca. (5.) Gismondo

erhält von Sfuma die gewünschten dreissig Scudi. (6.) Alamanno aber kann noch immer nicht glauben, dass sein Freund wirklich von Fiammetta nichts mehr wissen wolle.

IV. Akt. (1.) Baldo erhält von Sfuma den Schlüssel zu Violantes Zimmer. Der Maestro hat den ganzen Zauber gut gemacht. Indes ist Baldo nicht ohne Angst, Stramba, Violantes vermeintlicher Gatte, möchte zurückkommen und ihn hier antreffen. (2.) Niccolozzo tritt mit Trinca auf. Er hat den Zauberspruch gut auswendig gelernt. Baldo hält nun Niccolozzo, Niccolozzo Baldo für die verzauberte Schönheit.

Bald. Ben sia uenuta la mia sparanzina!
Nicc. Bene stia la coratella del corpo mio.
Bald. Andianne in casa ch' io mi sento consumare.
Nicc. E io mi struggo come la cera al fuoco.

Es ist eine drastische Szene, oder wie Sfuma bezeichnend sagt, ein „felice incontro di dua solenni pecore".

(3.) Baldo ruft im Hause Sfuma zu Hilfe: Oimè, oimè i son morto, o Sfuma, Sfuma! In gleicher Weise schreit Niccolozzo: Misericordia! (4.) Niccolozzo eilt aus dem Hause und giebt Sottile einen eingehenden Bericht, wie alles zuging. Alles war recht; aber Stramba kam und prügelte ihn elend durch. Violante verschwand; er selber entfloh unter Zurücklassung des Mantels und der Pantoffel und fürchtet nun zunächst seine Frau. Sottile stellt ihm vor, er müsse sich nun Violantes annehmen, an der alles haften bliebe; er müsse sie in sein Haus zu sich führen. „Aber die Frau?" „„Gut!"" rät Sottile, „„sie soll als eine Verwandte aus Siena vorgestellt werden und durch Zaubermittel das Aussehen eines andern Mädchens bekommen."" Für die Frau aber will er ihm ein Schlafpulver geben, „che quella notte uoi potete far conto che la non sia in questo mondo." Der Alte geht auf alles ein. (5.) Baldo, mit einem Degen bewaffnet, den ihm der capitano Bartolomeo gab („questo stocco mi donò il Capitano Bartolomeo quando i fui sua lancia spezzata"), will mit Sfuma gegen Stramba losgehen; doch vermittelt Sfuma den Handel auf friedliche Weise.

V. Akt. (1.) Alamanno, in weiblicher Kleidung, erhält von Sottile Verhaltungsvorschriften. (2.) Niccolozzo kömmt eben recht; Alamanno begrüsst ihn als Violante, und Niccolozzo führt ihn auf Sottiles Geheiss zu seiner Tochter. „I le serrerò in una camera tutte adua sole sole," meint Niccolozzo. (3.) Barbera und Nobile führen die schluchzende Violante ab. Sie haben von ihrer Herkunft gesprochen. Vergeblich erregt sich Gismondo; Barbera will von ihm nichts mehr hören. „Le tue faccende," hält sie ihm entgegen, „sono intorno alla

nuoua moglie." Er kann sich nicht mehr verteidigen. (4.) Niccolozzo hat unterdessen eine andere Überzeugung gewonnen: „Ella è la mia figliuola, se fussino state sorelle non harebbon fatto piu, quantunque la mia staua un poco cosi saluatichetta, come quella che non la conosceua. Ma Violante se gli apiccò al collo e dettegli un bacciozzo saporito, che si sarebbe apiccato a uno petto di ferro." Er sperrte sie dann in ein Zimmer ein, und jetzt will er den Zauber lösen, „accioche io mi possa mai piu trouar con quella ladrina a solo a solo."

(5.) Gostanza hat die Dummheiten ihres Mannes erfahren. (6.) Sie berät sich mit Nobile, welche ihr die Tochter wieder zuführen soll; Gismondo aber hat eben das Mädchen mit sich genommen. In den weiteren drei Szenen löst sich die Sache. Alamanno erhält seine Geliebte, Gismondo, der nicht mehr auftritt, seine Violante, die wiedergefundene Tochter Niccolozzos und Gostanzas.

Wie ersichtlich, ist die Grundidee aus Plautus. Die „Incantesimi" sind jedoch, wie schon der Titel besagt, Hauptsache geworden; sie veranlassen die heiteren und effektvollen Szenen des Stückes; die Geschichte mit der wiedergefundenen Tochter muss mehr zurücktreten. Das Lustspiel steht bei weitem nicht auf der sittlichen Höhe, wie z. B. Cecchis „La moglie". Manch zweifelhafter Witz ist hier eingeflochten worden.

Einige Ähnlichkeit mit dem Stoffe der Cistellaria hat das Schicksal Pantalones und Olimpias in dem ital. Lustspielsujet „Lo specchio".[1])

Wollte man alle Stücke, in welchen es sich um ein wiedergefundenes und durch irgend welche Kennzeichen beglaubigtes Kind handelt, als dem Plautus nachgeahmt hinstellen, so wären die Imitationen der Cistellaria (und des Epidikus) sehr zahlreich, obgleich ihre Verfasser den römischen Dichter und sein bezügliches Stück schwerlich kannten und sicher bei Abfassung des ihrigen nicht im Auge hatten.

---

[1]) Findet sich als Giornata, XVI, S. 47, in Il Teatro delle Fauole rappresentatiue, overo La Ricreatione Comica, Boscareccia, e Tragica: Diuisa in cinquanta giornate; Composte da Flaminio Scala detto Flauio Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantoua. In Venetia. Appresso Gio. Battista Pulciani. MDCXI.

VIII. Epidikus.[1])

Des Epidikus, der nachweislich um das Jahr 560 a. u. c. verfasst wurde,[2]) thut Plautus selber, und zwar in anerkennender Weise, Erwähnung in seinen Bacchides, wenn er Chrusalus sagen lässt (*V.* 214):

> Etiam *Epidicum, quam ego fabulam aeque ac me ipsum amo,*
> Nullam aeque inuitus specto, si agit Pollio.

Ohne Zweifel zählt aber auch Epidikus zu den trefflichsten Stücken des Dichters. Rapp[3]) urteilt: „Wenn man die Intrigue einmal als ein Hauptelement der komischen Bühne wird gelten lassen müssen, so ist unter den griechischen Stücken, die wir haben, dieses vielleicht das erste, so schön in seiner Art, wie in anderer die Menächmen, von ausnehmender Gewalt des Hauptcharakters und besonders der Entwickelung, obgleich man es als einen Fehler rügen muss, dass die Intrigue eine doppelte ist, die den Zuschauer fast verwirren muss." Zu einem ähnlichen Urteile gelangt Binder (S. 5), der das Stück als „unstreitig eines der ausgezeichnetsten unter allen uns aus dem Altertum erhaltenen Stücken dieser Gattung" bezeichnet. Teuffel[4]) findet das Stück „mit reicher, aber etwas verwickelter Handlung und ohne besonderen Aufwand von Witz und Lebendigkeit" gearbeitet.

In der ersten Szene des ersten Aktes erfährt der Sklave Epidikus von dem Waffenträger Thesprio, der nur in diesem Auftritte vorkömmt, dass sein junger Herr Stratippokles um die Kriegsbeute sich ein Mädchen gekauft habe (*V.* 41):

> Forma lepida et liberali captiuam adulescentulam
> De praeda mercatust.

Dies setzt den Sklaven in grosse Verlegenheit, denn in zahlreichen Briefen (*V.* 56) aus dem Felde hatte er ihn beauftragt, eine Harfenspielerin, die er liebte, von einem Kuppler loszukaufen, was Epidikus auch zu stande brachte (*V.* 45):

> Ipse mihi mandauit, ab lenone ut fidicina,
> Quam amabat, emeretur sibi. Id ei inpetratum reddidi.

---

[1]) Ausgaben von Andr. Wille. (Erfurt 1604.) — F. Jacob. (Lüb. 1835.) — C. E. Geppert. (Berlin 1865.) Hier ist zitiert nach C. H. Weise. — Eine deutsche Übersetzung lieferte Rost. (Lpz. 1822.)

[2]) Teuffel, Studien. S. 262.

[3]) D. pl. L., S. 1332.

[4]) Gesch. d. röm. Litt., S. 149.

Um vierzig Minen hat er unterdessen Telestis losgekauft; das Geld schuldet er einem thebäischen Wechsler (*V.* 51):

„ab danista aput Thebas sumpsit foenore."

Das Harfenmädchen selbst hatte Epidikus nur durch eine List losgekauft, indem er den alten Herrn glauben machte, es sei seine eigene Tochter (*V.* 89):

Ego miser meis perpuli dolis senem,
Vt censeret suam sese emere filiam: is suo filio
Fidicinam emit, quam ipse amauit, quam abiens mandauit mihi.

Da Epidikus seinen Herrn Stratippokles mit seinem Freunde Chäribulus nahen sieht, tritt er zurück, um ihr Gespräch zu belauschen. Er hört, wie Stratippokles unverzüglich vierzig Minen brauche, und dass Epidikus sie schaffen müsse (*V.* 120):

Quem quidem ego hominem irrigatum plagis pistori dabo,
Nisi hodie prius conparassit mihi quadraginta minas,
Quam argenti fuero elocutus ei postremam syllabam.

Da tritt er vor. Er erfährt, dass Stratippokles von der fidicina nichts mehr wissen wolle; aber die vierzig Minen soll er schaffen, „unde lubet" (*V.* 143).

Epidikus verspricht seine Beihilfe. Er hofft, durch den Alten das Geld zu erwerben (*V.* 162):

„Senem oppugnare certumst consilium mihi."

Im zweiten Akte tritt Periphanes mit seinem Freunde Apöcides auf. Epidikus gesellt sich zu ihnen (*V.* 181):

Acutum cultrum habeo, seni qui exenterem marsupium.

Überall, beginnt er, habe er Periphanes gesucht. Das Heer sei zurückgekehrt, und bei dieser Gelegenheit habe er im Volksgetümmel eine Flötenspielerin, die Stratippokles lange schon liebte, gesehen und gehört, wie zwei andere Mädchen über sie sprachen; „sie werde frei, da Stratippokles das zu ihrer Loskaufung nötige Geld von einem thebäischen Wechsler entlehnt habe." Die Szene ist ungeheuer lebhaft dargestellt. Der Alte ist über seinen Sohn entsetzt, und Epidikus rät ihm nun, er möge sich stellen, als sei er selber in die Harfenspielerin verliebt und wolle dieselbe freikaufen; alsdann möge er sie aus der Stadt schaffen. Um den Verdacht von Periphanes abzulenken, solle Apöcides die Sache abmachen. Die vierzig Minen seien sofort wieder eingebracht, weil ein reicher Soldat aus Rhodus

auf das Mädchen bereits ein Auge geworfen habe. Epidikus erhält dann die Summe.

Den dritten Akt beginnt Stratippokles mit seinem Freunde Chäribulus. Epidikus bringt das ersehnte Geld. Nun eilt der Sklave sofort zu dem Kuppler und unterrichtet ihn, was er zu thun habe. Wenn Apöcides komme, so solle er thun, als seien ihm die vierzig Minen bezahlt, was ja auch für die erste Geliebte des Stratippokles geschah; eine andere schlaue Harfnerin (*V.* 370):

„aliquam dolosam fidicinam, numo conducta quae sit,"

solle er dann ins Haus des Periphanes schicken, nachdem sie in alles eingeweiht wurde. Alsbald bringt Apöcides dem Periphanes die angeblich gekaufte Harfnerin; Periphanes kann seinen Sklaven und sein Geschick nicht genug loben. Der Soldat tritt auf. Er will wegen des Mädchens unterhandeln und lässt sich auf fünfzig Minen Kaufpreis ein. Als ihm aber Periphanes die eben gekaufte Harfnerin vorstellt, zeigt es sich, dass dies nicht Akropolistis ist, und dass der Alte betrogen wurde. Die Harfnerin giebt ferneren Aufschluss, dass sie nur zu gottesdienstlichem Gesange gemietet sei (*V.* 498):

Conducta ueni, ut fidibus canerem seni,
Dum rem diuinam faceret.

Ausserdem sei sie eine Freie. Periphanes durchschaut den Betrug seines Sklaven und schwört ihm Strafe (*V.* 521):

Is etiam sese sapere memorat! Malleum
Sapientiorem scilicet esse manubrio.

Im vierten Akte tritt die Matrone Philippa auf. Ihre Tochter ist in Feindeshand geraten (*V.* 529):

„gnata mea hostium est potita, neque ea nunc ubi sit, scio."

An Periphanes erkennt sie den Mann, mit welchem sie in Epidaurus gelebt (*V.* 539):

Plane hic
Ille est qui mihi in Epidauro primus pudicitiam pepulit.
(*V.* 555.) Tun' is es,
Qui per uoluptatem tuam in me aerumnam opseuisti grauem,

und dem sie das Kind, das sie eben sucht, geboren hat. Auch Periphanes erkennt sie und tröstet sie, ihre Tochter sei in seinem Hause. Freudig ruft er Akropolistis, allein bei dieser Begegnung enthüllt sich ein weiterer Betrug des Epidikus;

Akropolistis, die er deshalb doch gekauft hatte, ist seine Tochter nicht. Neuerdings schwört er ihm Züchtigung (*V.* 603):

Ego relictis rebus Epidicum operam quaerendo dabo.
Si inuenio, exitiabilem ego illi faciam hunc ut fiat diem.

Im fünften Akte kauft Stratippokles das Mädchen Telestis dem Wechsler ab. Epidikus betrachtet sie scharf, und je mehr er sie ansieht, um so mehr findet er in ihr Philippas, also auch Periphanes', Kind, wodurch freilich Stratippokles seine Geliebte verliert. Epidikus triumphiert über den glücklichen Zufall. Da nahen Periphanes und Apöcides, dem die Knie vom Laufen anschwellen (*V.* 667): „lassitudine inuaserunt misero in genua femina". Epidikus lässt sich willig binden und gesteht auf alle Fragen die Wahrheit; doch werde er, sagt er, ungerecht behandelt, da er dem Herrn die einzige Tochter wieder gefunden habe.

Die letzte Szene löst den Knoten. Epidikus will seine Fesseln nicht fallen lassen, obwohl ihn Periphanes bittet. Nur ungern gestattet er es (*V.* 726):

„— Inuitus do hanc ueniam tibi,
Nisi necessitate cogar. Solue sane, si lubet."

Er erhält die Freiheit und wird Tischgenosse des Periphanes; dem „nouo liberto opus est, quod pappet", worauf Periphanes zugesteht: „Dabitur: praebebo cibum" (*V.* 723).

Das Hauptinteresse nimmt wohl Epidikus für sich in Anspruch, der Mensch, der durch Schelmenstreiche zur Freiheit kam (*V.* 728):

„Hic is homo est, qui libertatem malitia inuenit sua."

Der „scurra", wie ihn Thesprio nennt (*V.* 13), hat die richtige Ansicht vom Sklavenleben. Der Sklave muss nicht alles sagen, was er weiss (*V.* 57):

Plus scire satiust quam loqui
Seruom hominem; ea sapientia est,

ein Grundsatz, den auch sein Kamerad Palaestrio im Miles gloriosus (*V.* 477) ausspricht: Plus oportet scire seruom quam loqui.

Er treibt sein Gewerbe so gewandt, wie der Töpfer seine Scheibe.

Vorsutior [tu] es, quam rota figularis,

sagt ihm Chaeribulus (*V.* 369); ebenso (*V.* 376):

Nimis doctus ille est ad malefaciendum,

und auch Apöcides nennt ihnen einen „seruom graphicum et quantiuis preti“ (*V.* 408).

Sein Nebendiener, der Waffenträger Thesprio, entwickelt eine bombastische Kriegersprache. Auf die Frage, wie es dem jungen Herrn ergehe, antwortet der kräftige (*V.* 8) Mensch: pugilice atque athletice [ualet] (*V.* 18).

Der junge Herr ist energisch, etwas eigensinnig. Seine Liebe zu Telestis erklärt sich aus ihrer Schönheit (*V.* 621):

Vsque ab unguiculo ad capillum summum est festivissuma.
Estne? Vide! considera! signum pictum pulcre uideris.

Der Kahlkopf Periphanes (duo defloccati senes, *V.* 614) hat in seiner Jugend Streiche genug gemacht (*V.* 388):

quasi non plurumum
Malefacta mea essent solida in adulescentia.

Ihm zur Seite steht sein alter Freund Apöcides, „iura qui et leges tenet“ (*V.* 287), „qui omnium legum atque iurium fictor, conditor cluet“ (*V.* 520).

Der Soldat ist in den üblichen Farben gezeichnet. Epidikus nennt ihn (*V.* 296):

Auro opulentus, magnus miles, Rhodius, raptor hostium,
Gloriosus ...

Er selber führt sich (*V.* 436) ein:

Virtute belli armatus promerui, ut mihi
Omnes mortales deceat agere gratias.

Mit so vielen und charakteristischen Personen ausgestattet, ist das Stück gewiss angethan, die Zuschauer in heiterster Laune zu erhalten; vor allem müssen die Szenen, wo der Soldat seine Geliebte und Philippa ihre Tochter in der vorgestellten Person nicht erkennen, von hervorragender Wirkung sein.

Rapp[1]) bemerkt hinsichtlich des Epidikus: „dass dies Intriguenstück von jeher Italienern und Franzosen vorzugsweise zum Vorbild dienen musste, liegt in der Natur der Dinge.“ Wenn er die Figur des schlauen Dieners Epidikus meint, so mag dies seine Richtigkeit haben. Der hingebende Sklave, der alle Befehle seines Herrn vollzieht, der sein Operationsfeld so schnell

[1]) Die pl. L., S. 1333.

wie sein Herr die Geliebte wechselt, der um die Gunst seines Meisters Gefahren und Schläge über sich ergehen lässt, freilich nicht ohne Aussicht auf gute Belohnung, der Sklave, der neben seiner aufopfernden Thätigkeit auch für den grössten Teil des Witzes aufkömmt, ist in mehr oder minder zeitgemässer Form als Diener (servo, famiglio, valet) in der italienischen und französischen Komödie wieder zu finden und bildet einen unerlässlichen Teil derselben. Insoferne als jene, welche diese Gestalten der Bühne zuerst und in kunstgemässen Lustspielen einverleibten, die klassischen Muster vor sich hatten und ihnen nacharbeiteten, muss man zugestehen, dass alle diese schlauen, zu allem bereiten, für ihren Herrn unbezahlbaren Diener ihr Prototyp in den plautinischen Sklaven und ganz besonders im Epidikus haben, herab bis zu Scapin und Scaramouche und zuletzt bis zu Beaumarchais' „Figaro".[1])

Beolco Ruzantes „Brighella" ist ein echter Epidikus.[2]) Molières „Mascarille" in „L'étourdi ou les contretemps", der fourbum imperator (II, 11), der, wie Epidikus, von sich sagen kann: „qu'un fourbe est contraint de prendre de figures!" (V, 2) verleugnet sein Vorbild nicht.[3]) Noch mehr ist dies der Fall in Molières „Les Fourberies de Scapin" (1671), einem Stücke, das speziell den Streichen des Dieners gewidmet ist.[4]) An ihn, als seine letzte Hoffnung, wendet sich Octave. Scapin kann sich selbst (1, 2) als den „homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens" bezeichnen. Er soll Octaves erzwungene Heirat verhindern und steht vor dem Unternehmen wie Epidikus (*V.* 94) „uirgis dorsum depoliet meum," oder wie Scapin sich ausdrückt: „trois ans de galères de plus ou de moins ne sont pas pour arrêter un noble cœur" (I, 7). Wie Epidikus an die Alten sich heranmacht (*V.* 185):

> Iam ego me conuortam in hirudinem atque
> Eorum exsugebo sanguinem ...

so Scapin (II, 7): „je veux tirer cet argent de vos pères." Wie bei Plautus die „fidicina" von dem alten Periphanes gekauft und dann entfernt werden soll, um den jungen Stratippokles nicht mehr zu fesseln, so beredet hier Scapin Argante, Octaves Vater, durch Geld die Heirat seines Sohnes rückgängig

---

[1]) Lotheissen. I. S. 271. — Ruth. II, 499. 508.
[2]) Sand, Masques etc. II, 207.
[3]) Ussing. III, 245. „Molierius autem inter fallacias Mascarilli in l' Étourdi I, 9 huius (= Epidici) quoque argumento usus est."
[4]) Sand a. a. O. II, 218. — Mahrenholtz, Molière. S. 50. 333.

zu machen; und nicht minder Géronte, den Vater Léandres, seinen Sohn, der auf die Galere geriet, loszukaufen, trotz des bekannten: „que diable allait-il faire dans cette galère?“ (II, 11), sodass die beiden betrogenen Alten mit jenen des Plautus sagen können (*V.* 663):

> Satin' illic homo ludibrio nos uetulos decrepitos duos
> Habet?

Durch das Armband erkennt Argante in der Braut Léandres seine Tochter: „c'est ma fille que je perdis à l'âge que vous dites,“ genau wie Philippa im Epidikus ihr Kind wieder findet. Die letzte List Scapins, sich infolge eines herabgefallenen Hammers tötlich verletzt zu stellen und als Sterbender Verzeihung zu erbitten, gehört allerdings Molière.

In weiterer Beziehung stehen Molières „Fourberies de Scapin“ zum „Phormio“ des Terenz.[1])

Riccobonis „Fourberies de Scapin“ sind nach des Groto Cieco di Hadria „Emilia“ gearbeitet. In Deutschland haben Molières „Fourberies de Scapin“ in „So prellt man Füchse oder Wurst wieder Wurst“ von W. C. S. Mylius (Halle 1776) fortgelebt; in England hatte Thomas Otway (geb. 3. März 1651; gest. 14. April 1685) in „The cheats of Scapin, a farce“ 4to, 1677, eine Übersetzung von Molières Stück gegeben und die Szene nach Dover verlegt.[2])

Nach seiner Angabe hat Cailhava in seinem Stücke „Le mariage interrompu“[3]) (1769) neben den Bacchides den Epidikus benützt.

Er sagt hierüber:

> Le Mariage interrompu est tiré en partie de l'Epidique de Plaute. Voici l'avant-scène de la Pièce latine.
>
> Stratippocle, fils de Périphanès, aime éperduement une Courtisanne. Il charge Epidique de lui en procurer la jouissance. Celui-ci est fort embarrassé, lorsque Périphanès apprend que Acropolistide, sa fille naturelle, est prisonnière de guerre. Il compte quarante mines à son esclave Epidique, & lui ordonne d'aller délivrer son cher enfant qu'il n'a jamais vue. Epidique court acheter la Courtisanne de son jeune Patron, & la conduit au Vieillard qui, croyant embrasser sa fille, loge commodément chez lui la Maîtresse de son fils.
>
> Le reste de la Pièce latine n'a aucun rapport avec la mienne. Plaute ne fait paroître la Courtisanne qu'une seule fois sur

---

[1]) Baudissin. IV, S. XXIV. — Dziatzko zum Phormio, S. 14, Anm. 3. — Mahrenholtz. S. 261. — Claus. S. 2. — Humbert, Le Phormion de Térence et les Fourberies de Scapin. Elberfeld 1859.

[2]) Haliwell. S. 47. (Er übersetzte auch Titus und Bérénice von Racine.)

[3]) Auf S. 357—434 des ersten Bandes des „Théâtre de Cailhava“. Paris 1781.

la scène, & le dénouement ne nous apprend pas si elle reste ou non dans la maison de Périphanès, après que la fourberie d'Epidique est découverte.

Frontin hat die Rolle des Epidikus übernommen. Der alte Geizhals Argante hat erfahren, dass sein Sohn Damis ein Mädchen — die junge Witwe Julie — bei sich habe, und Frontin bringt ihm nun bei, dass dies seine Tochter sei (I, 8):

> Votre fille Constance,
> Enlevée à vos soins de sa plus tendre enfance.

Argante findet Julie wirklich ähnlich (II, 3):

> Parbleu ... ce sont mes traits. Je l'aurois reconnue,
> Sans que l'on m'eût rien dit.

Der weitere Verlauf des Stückes entfernt sich vom Original. Ein guter Teil ist den Bacchides entnommen:

Mit einer an Epidikus erinnernden Rede schliesst Frontin den zweiten Akt:

> Reine du monde entier, divine Fourberie,
> C'est à toi d'éclairer, d'échauffer mon génie.

In einem Stücke des Thomas Middleton (geb. nicht vor 1570; begraben am 18. Juli 1628): „No {Wit / Help} like a woman's,“ [1]) findet Rapp:[2]) „Im Anfange, wo zwei Mädchen verwechselt werden, wird man an die feine Intrigue des plautinischen Epidikus erinnert, die der Dichter vielleicht hat nachahmen wollen.“

In diesem Stücke wird Grace, die heimlich an Philip Twilight vermählt ist, dem Vater desselben als seine einst geraubte Tochter ins Haus geführt, während sie in Wahrheit die Tochter des alten Sunset ist. Jane dagegen, Sir Oliver Twilights wirkliche Tochter, gilt als die des Sunset. Die List hat für den Liebhaber der Diener Savourwit, wie Epidikus, ersonnen. Savourwit erzählt den Hergang Philips Freund, Sandfield, dem Liebhaber Janes (S. 9 ff.),:

> *Sav.* 'T is not unknown to your ear, some ten years since,
> My mistress, his good mother, with a daughter
> About the age of six, crossing to Guernsey,
> Was taken by the Dunkirks, sold both, and separated.

[4]) The works of Thomas Middleton, now first collected ... by the Reverend Alexandre Dyce. 5 voll. London (Lumley) 1840. Band V. S. 1—133. Im Stücke wird die Jahreszahl 1638 genannt: gedruckt ist es in 8° im Jahre 1657.

[5]) Studien, S. 141.

As the last news brings hot — the first and last
So much discover'd; for in nine years' space
No certain tidings of their life or death,
Or what place held 'em, earth, the sea, or heaven,
Came to the old man's ears, the knight my master,
Till about five months since a letter came,
Sent from the mother, which related all
Their taking, selling, separation,
And never meeting; and withal requir'd
Six hundred crowns for ransom; which my old master
No sooner heard the sound, but told the sum,
Gave him the gold, and sent us both aboard:
We landing by the way — having a care
To lighten us of our carriage, because gold
Is such a heavy metal — eas'd our pockets
In wenches' aprons: women were made to bear,
But for us gentlemen 't is most unkindly.

Sand. Well, sir?

Phil. A pure rogue still!

Sav. Amongst the rest, sir,
'T was my young master's chance there to do at finely
Upon a sweet young gentlewoman, but one
That would not sell her honour for the Indies,
Till a priest struck the bargain, and then half
A crown despatch'd it;
To be brief, wedded her and bedded her,
Brought her home hither to his father's house,
And, with a fair tale of mine own bringing up,
She passes for his sister, that was sold.

Sand. Let me not lose myself in wondering at thee!
But how made you your score even for the mother?

Sav. Pish, easily; we told him, how her fortunes
Mock'd us as they mock'd her; when we were o' the sea
She was o' the land; and, as report was given,
When we were landed, she was gone to heaven.
So he believes two lies one error bred,
The daughter ransom'd, and the mother dead.

Ein „dutch merchant" bringt die Sache zunächst zur Lösung. Sehr fraglich erscheint es, ob Middleton hierbei an Plautus dachte. War dies wirklich der Fall, so könnte den „dutch" redenden Kaufmann wohl auch der Poenulus veranlasst haben.

Nie aufgeführt wurde „Epidicus, a comedy translated from Plautus by Lawr. Echard, with critical remarks", 8°, 1694, dessen Szene in Athen spielt.[1])

Einer italienischen poetischen Übersetzung gedenkt Argelati: „L'Epidico, commedia di Plauto, tradotta in versi italiani sciolti da Parmindo;" aus dem Jahre 1749 stammt jene von Rin. Angellieri Alticozzi (Florenz 4°).

Die gerühmte[2]) französische Übersetzung des Epidikus der Mad. Dacier stammt von 1683 (Paris 12°).

[1]) Haliwell. S. 87.
[2]) Rapp, Die pl. L. S. 1331.

Eine vollständige italienische Bearbeitung des Epidikus liegt in der „Emilia“ des Luigi Groto Cieco di Hadria[1]) vor (1579), von der Lessing allerdings mit vollem Rechte sagt:[2]) „Diese Nachahmung hat ihr vortreffliches Urbild sehr schlecht erreicht.“ Die Titelheldin spricht im Stücke nicht, „vsanza nuoua certo in una femina,“ wie der Prolog sagt.

I. Akt. (1.) Der Sklave Chrisoforo beredet seinen Herrn Polidoro; er habe ihn niemals so melancholisch, wie jetzt gesehen, und erfährt von ihm, er habe Grund genug, traurig zu sein. Die Stadt Nikosia ist eingenommen. Wie es auch sein mag, kann es für ihn nur schlimm sein; denn in der Stadt wohnte seine Tochter, und im Heere der Sieger diente sein Sohn. (2.) Aus dem Monologe Chrisoforos ersehen wir, dass dieser für den jungen Herrn Aufträge habe.

Egli nel suo partir mi diè stretto ordine
Ch' io li douessi comprare questa giouane,
Che quel Roffian quì presso hauia da uendere.

Nun hat er aber, obwohl sein Vater sehr reich ist, die hierzu nötigen Mittel nicht. (3.) Der Roffiano „Arpago“ tritt auf, sich über sein Geschäft beklagend.

Il uino e l' olio
Quanto inuecchiano più, tanto più acquistano
Di bontà. Le donzelle come increspano
Vn poco, nessun più le uuol

u. s. w. Chrisoforo wendet sich an ihn mit der Frage, ob Flavia, die sein Herr kaufen wollte, noch zu haben sei, da sich gestern bereits ein Käufer meldete, der versprach, heute mit dem Gelde zu kommen. Um nun den Kuppler für sich zu gewinnen, erzählt ihm Chrisoforo eine Geschichte. Sein Herr M. Polidor Lascari:

„Ando con Mustàfa bascia già passano
Vent' anni in Cipri“ ...

In Nikosia traf er eine Witwe, namens Lucida, eine edle Perserin, und von ihr erhielt er eine Tochter Emilia. Er (Chrisoforo) sei nach Cypern oft im Auftrage seines Herrn

[1]) La | Emilia. | Comedia | Nova | di Luigi Groto | Cieco di Hadria. | Recitata in Hadria, il dì primo di | Marzo MDLXXIX. | La Domenica di Carnesciale, sotto il | Reggimento del Clariss. Signor | Lorenzo Rimondo. | In Venetia. | Appresso Fabio & Agostin Zopini Fratelli 1583. 78 fol. — Die Pariser Ausg. von 1609 mit der franz. Übersetzung nennt Lessing. — Riccoboni, Réflexions, S. 120, giebt die Jahreszahl 1608 an. — Ussing. III, 245.

[2]) Beiträge. S. 49.

geschickt worden, und ausser ihm habe niemand das Mädchen gesehen.

Ma nè il uecchio, nè altri de suoi (toltone
Me) ha ueduto già mai questa giouane.

Von Cypern zurückgekehrt, heiratete Polidoro, und von seiner bald wieder verstorbenen Ehefrau stammt sein Sohn Polipo. Dieser steht nun als Feind vor Nikosia, doch hat er scheidend seinem Sklaven den Auftrag gegeben, das Mädchen, das sich bei dem Roffiano befindet, ja nicht aus dem Auge zu lassen. Um sie seinem Herrn zu retten, will nun Chrisoforo dem Alten beibringen,

Che ho ritrouato quì in Costantinopoli
La sua figliuola in man d' un auarissimo
Mercatante, da cui si può riscuotere.

Arpago solle den Kaufmann und Flavia das Mädchen spielen. Er kenne beide nicht und werde alles glauben:

che mi suol credere
Come noi Turchi al alcorano.

Der Kuppler hat sich demnach als „huomo di gran trafico" und das Mädchen als von Nikosia kommend zu kleiden; und so gilt es denn, (4.) den alten Herrn „zu melken". (5.) Dieser tritt eben recht auf. Nach langer Rede enthüllt ihm Chrisoforo:

ho ritrouato Emilia,
Vostra figliuola, quì in Costantinopoli
In man d'un mercatante che uuol uenderla.

Er erzählt nun im weitern eine breite Lügengeschichte, wie das Mädchen erfreut war, ihn zu erblicken, wie rührend es war, da sie ihn umhalste, wogegen freilich Polidoro einwendet, wie sie das konnte, nachdem sie seiner Schilderung gemäss gefesselt war, was Chrisoforo sofort verbessert:

disse: abbraccioti
(Poi che non posso con le man) con l' animo.

Natürlich muss sie losgekauft werden, und zwar auf der Stelle. (6.) Nun ist der Zweck erreicht; „l' uccello è entrato al fine in corgozzo." Chrisoforo ergeht sich in eine stark den Alten (Sophokles, Horaz, u. a.) nachgeahmte Apostrophe an das Geld und seine Macht über die Menschen. Nach einer launigen Szene (7.), zwischen Chrisoforo und Rustica massara tritt (8.) der Kuppler auf. Flavia schmückt sich zum Auftreten als Nikosierin, und in der Schilderung, die der Roffiano von

ihrer Toilette giebt, ist die Szene des Plautus (*V.* 219 u. s. w.) benützt und auf die italienischen Damen jener Zeit übertragen:

Anchor non ha finito, e non imagino
Che anchor sia per finir si tosto; pettini,
Specchi, pezze, albarelli, ampolle, bossoli,
Spugne, spillette, aghi, casselle, scattole,
Schriminali, zucchette, ferri, forbici,
Che una bottega?

und so geht es in alle Détails fort, die interessant sind vom kulturgeschichtlichen Standpunkte, nicht minder als des Plautus Enthüllungen über die damalige Damentoilette. Indessen gestalten sie sich bei Groto sehr lang, so zwar, dass Arpago selbst findet, sie hätten jetzt Besseres zu thun, als die Damen auszurichten.

II. Akt. (1.) Flavia nimmt hocherfreut Abschied von dem Hause des Kupplers. Chrisoforo prägt ihr ein, ihre Rolle gut zu spielen und rekapituliert ihr nochmal, sie heisse nun Emilia, ihre Mutter Lucida u. s. w. (2.) Polidoro begrüsst herzlich seine vermeintliche Tochter, und zu ihren Thränen bemerkt Chrisoforo:

In uero hanno prontissime
Gli auuocati bugie, le donne lagrime.

Flavia soll nun erzählen, wie sie gefangen wurde, was sie in Kürze auch thut, freilich nicht ohne einige Ungeschicklichkeit. So lässt sie den Vater von ihrer Mutter Lucida grüssen, „si raccomanda a uoi, quant' è possibile," was diesen zu dem Einwurfe veranlasst:

Come si raccomanda a me, se andandone
Prima di te non sapea doue a uolgerti
Hauessi?

„Lügen haben kurze Beine!" bemerkt Chrisoforo.

Le bugie non posson correre,
Hanno curte le gambe.

„Und wie geht es dem Mädchen, das mit dir erzogen wurde?" frägt Polidoro. Auch hierüber kömmt sie nur mühsam weg. Der Alte führt sie in sein Haus ein mit den Worten: „Questa è tua; metti il buon piè inanzi."

(3.) Torpio, der Begleiter und Waffengefährte des jungen Herrn, tritt auf. Er hat etwas von dem ruhmredigen „miles" mit seinem Vorbild Thesprio gemeinsam. Er begrüsst Chrisoforo und frägt nach seinem Befinden, nur dass hier das plautinische „Exemplum adest" (*V.* 7) des Thesprio Chrisoforo von sich sagen kann: „Riguarda il soprascritto!" während Chriso-

foro den Torpio mager und herabgekommen findet. Torpio berichtet von dem jungen Herrn, der bereits in Konstantinopel angekommen sei. Er will sich indessen seinem Vater nicht zeigen, vielmehr einige Zeit bei seinem Nachbar Neofilo verbleiben. (4.) Polipo erscheint mit seinem Freunde Neofilo. In endloser Breite erzählt er von der Insel Cypern und ihrem Klima, von der Einnahme von Nikosia, eine lange Reihe von Einzelnheiten der zeitgenössischen Geschichte, bis er zum endlichen, den Zuschauer interessierenden Thema kommt. Chrisoforo begrüsst seinen Herrn und erzählt ihm nicht ohne Stolz, wie es ihm gelang, den Vater zu täuschen, sodass er Flavia loskaufte und sie in sein Haus aufnahm. Allein der Erfolg ist nicht der gewünschte. Wie Stratippokles „Perdidisti omnem operam!“ (*V.* 131) ruft Polipo:

Come il corbo hai perduto l' opra e l' olio
E hai fatto un error graue, anzi grauissimo
Non da gridarti sol, ma da punirtene.

„Und warum dies?“ frägt Chrisoforo erstaunt.

Quia meo neque cara est cordi, neque placet (*V.* 132)
Illam amabam olim: nunc iam alia cura inpendet pectori (*V.* 134)
Perchè costei m' è uscita fuor d' animo.
Non l' amo e non la uoglio più.

In langer Rede erzählt nun Torpio, was bei Plautus in höchst wirksamer Weise Epidikus schon von Thesprio erfuhr (*V.* 40), dass er in Nikosia ein Mädchen erwarb:

La cui ombra ual più che tutta Flavia
— — — — — — — — —
La qual non sol uò riscattar, ma prenderla
Per moglie.

Das Geld, sie zu kaufen, hat Chrisoforo zu schaffen (*V.* 142):

Ep. *Dic modo, unde auferre me uis? A quo trapezita peto?*
Chaer. *Vnde lubet.*
Chris. Da qual banco, o da qual Zecca date ordine
Poi ch' io uada a pigliar questa pecunia?
Pol. Pigliala onde ti par.

Der Kaufmann wird jeden Augenblick kommen, um sein Geld zu holen.

Die wirksame Rede des Epidikus (*V.* 84), die in wenigen Worten die ganze Lage schildert und noch dazu berichtet, warum der Alte das Mädchen kaufte (*V.* 89), zu deren Einführung Groto einen langen Akt verbraucht hat, wächst in der Emilia zu einem ellenlangen Monolog von siebenzig Versen heran. Alles geht

ins Breite. Zur rechten sieht er zwei Schwäne: „ecco l' augurio buon!“ (*V.* 180, liquido exeo auspicio foras); und nun an den Alten!

Pon man ai ferri; assalta il uecchio, e castralo
Con tal destrezza che non senta pungersi.

(6.) Fronesio kommt zu seinem alten Freunde Polidoro, um ihn zu der Freude über seine wiedergefundene Tochter zu beglückwünschen. Auch seine Tochter ging bei der Plünderung der Stadt verloren. Fronesio preist Emilias Schönheit; er hielt sie anfänglich für eine neue Frau Polidoros. So kommen sie auf das Thema der Wiederverheiratung. Fronesio meint mit mit Apöcides (*V.* 165):

Plerique omnes homines, quos, quom nihil refert, pudet; ubi pudendumst, Ibi eos deserit pudor, quom usus est, ut pudeat u. s. w.
Dico adunque che molti si uergognano
Di cose che niente o poco importano:
E di cose che importan molto, mostrano
Non uergognarsi punto.

Das denkt er von Polidoro. Warum heiratet er seine Witwe nicht?

Che haueste in Cipri, bella, ricca, nobile,
Gentil donna di Persia.

Wie Periphanes: „Reuereor filium“ (*V.* 171), meint Polidoro:[1])

Son ancho poi per rispetto di Polipo
Per non farlo sdegnare e per non metterlo
In disperation che andasse in colera.

Chrisoforo macht sich bereit, seine Arbeit zu beginnen, zum Teil mit plautinischen Worten (z. B. *V.* 184):

„Iam ego me conuortam in hirudinem“
Voglio mutarmi in sanguisuge e suggere
Tanto sangue del uecchio ch' io mi satij

---

[1]) Zu Plautus, II, 1, bemerkt C. H. Weise, I, 340: Colloquuntur duo senes de rebus suis. Atque Periphanes aperuisse cogitandus Apoecidi consilium suum ducendi Philippam, si inveniri posset; metuere tamen se de filio, ne is illud aegre ferret. Igitur confirmat eum Apoecides. — Sed rem quod attinet, ineptam esse totam scenam, nec a Plauto profectam, apparet, sed interpositam a seriori, ut locus esset Epidico introeundi et revertendi. Quomodo enim consilium capere potuit Periphanes ducendi, quam ignorabat, ubi esset? Nihil certe eiusmodi commemoratur Act. IV, Scen. 1, ubi advenit Philippa. Deinde sequenti scena ab initio non de suo aliquo proposito loquitur senex, sed de filio, quem vult maritum fieri. Ipse autem neutiquam ducit Philippam. Denique quae adduntur facetiae, ita sunt ieiunae ac nihili, ut a bono poëta profectae esse nequeant, nisi dormitante.

und (*V.* 191):

Age nunc iam orna te, Epidice, et palliolum in collum conlice!
Io uo gettarmi il manto in collo, e fingere
Di essere in fuga e d' affrettarmi a correre.

Vor Eile kann er kaum sprechen, wie bei Plautus, und beginnt dann zu erzählen:

mentr' io ritorno, eccoti
I soldati che a schiere a schiere arriuano
Carchi di prede.
[(*V.* 205.) Quia ego ire uidi milites plenis uiis.
Arma referunt et iumenta ducunt.]
Tutte le cortigiane escono in habito
Di Reine a incontrare e a riconoscere
Gli amanti lor che da la guerra redono.
[*V.* 210. Tum meretricum numerus tantus, quantum in urbe omni fuit,
Opuiam ornatae occurrebant suis quaeque amatoribus.]

Unter ihnen war auch jene:

con cui Messer Polipo
Perde la robba, l' honor, se medesimo.
[(*V.* 216.) Cum illa, quam tuus gnatus annos multos deamat, deperit,
Vbi fidemque, remque, seque, teque properat perdere.]

Wie Plautus im Folgenden eine Schilderung des Anzugs dieser Damen giebt, so greift auch Groto nochmal zu diesem Thema. Alle preisen die Eine glücklich.

E l' una dice all' altra: O felicissima
Questa nostra Padrona. E perchè? interroga
L' altra. Perchè doman deue essere libera.
Chi la farà? Il suo amico Messer Polipo.
[(*V.* 239.) Postquam illam sunt conspicatae, quam tuus gnatus deperit:
„Quam facile et fortunate, opsecro, euenit illi mulieri,
Liberare quam uolt amator!" — „Quis is est?" inquit altera.
Nominat Stratippoclem.

So folgt Groto ganz dem römischen Dichter:

ho sentito hora una lettera
Che egli le scrive u. s. w.
[(*V.* 247.) Quia hodie allatae tabellae sunt ad eam a Stratippocle],

weiss die Eine zu berichten. Zwar hat Polipo einen Rivalen an dem Kapitän Fracassa, aber er ist entschlossen, sie zu kaufen und „sposarla poi". Für alles dies weiss Chrisoforo nur Ein Mittel. Polidoro soll sich in das Mädchen verliebt stellen und sie vorweg kaufen. Weniger leicht bereit, als Periphanes, macht Polidoro erst einige Einwendungen, ergiebt sich aber dann doch und holt die gewünschte Summe.

III. Akt. (1.) Flavia beginnt mit einem endlosen Monolog. Sie hat von Chrisoforo erfahren, dass Polipo sie nicht mehr liebe. Indem er so sie betrügt, rächt sich an ihr der Betrug, den sie an seinem Vater verübte. (2.) Der Monolog Chrisoforos entspricht im allgemeinen dem des Epidikus (*V.* 302, Nullam esse opinor ego agrum in agro Attico u. s. w.):

Io ho un campo che mieterlo
Posso due uolte il giorno, e anchor ui restano
Spiche. Il borsel del padrone . . .

Freilich beschleicht ihn bange Furcht, wie Epidikus. — (3.) Chrisoforo berichtet Polipo und Nefilo seine Erfolge. „Wie soll aber," frägt Nefilo, „Flavia entfernt werden?" — „Ein Pascha," fällt Chrisoforo ein, „wird sie für den Grossherrn selbst verlangen."

Nef. Egli dira ch' è sua figliuola.
Chri. Dicalo;
E gran Signor dira, che è prima genita
E che nel suo serraglio la uol chiudere.

Für die zu kaufende und dem Alten zuzuführende Geliebte des Polipo wird sich eine Kurtisane finden lassen. Er hat schon eine solche in Aussicht, der er vorredet, dass Polidoro sie liebe. (4.) Die Kurtisane Erifila will zwar anfänglich von Polidoro nichts wissen, da er ihr zu alt ist; aber doch lässt sie sich auf Chrisoforos Anstiften auf die Sache ein, und eben recht naht (5.) Polidoro. Sie begrüssen sich. Von dem Knappen Vespa geführt, erscheint der Capitano Fracassa. (6.) Aus dem grosssprecherischen Miles zur ständigen Bühnenfigur dieses Namens geworden (s. S. 103) und von Fronesio als der „ualentissimo capitano", welcher das Mädchen kaufen will, vorgestellt, führt er sich ganz als Pyrgopolinices ein:

Io, messer Polidor, benche gli studij
De l' armi oue alleuato son da picciolo,
(Anzi armati mio padre e mia madre erano
Al generarmi) poco si confacciano
Con l' amor; pur per dimostrarmi simile
Del tutto a Marte che spesso la colera
E la brauura essala in grembo a Venere:
Per mio raro porto amo una giouane,
Sprezzando tante belle che mi corrono
Dietro,

wozu der Knabe bemerkt: „li corron dietro con le pertiche." Diese Siegesgewissheit, den Frauen gegenüber, ist ein Grundzug des Miles gloriosus und seiner Nachfolger.[1])

[1]) S. unter Miles gloriosus.

Fracassa will also Flavia kaufen. Polidoro ist damit einverstanden. Wie Periphanes, so will auch Polidoro, „tanti e cinquanta più," unter der Bedingung:

che subito
La conduciate 'uia coperta e incognita
Fuor questo paese in lontanissimo
Luogo.

[(*V.* 468.) „Atque ita profecto, ut eam ex hoc exoneres agro."]

Warum dies? frägt Fracassa. Sollte ein Rivale —? Als echter Bramarbas fährt er fort:

Guai a colui c' hauesse audatia
D' attrauêrsarmi il passo. Il mando subito
Con un pugno a staffetta a i regni stigij.
O con un calcio il getto a uolo ad ardersi
I capegli a la sfera del sol.

Ja er übertrifft Pyrgopolinices und seine Genossen noch, wenn er sagt:

leuami
Via quello specchio che l' ombra mia propria
Mi fa paura

und noch weiter, da ihn Polidoro frägt, ob er in Nikosia vielleicht eine Witwe (Lucida) traf:

Io non attendo a donne in quelle furie.
Attendo sol a far uolar per aria
Teste, piè, gambe, braccia e man che paiono
Passeri e stornelli l' autunno. —
S' a femine
Volessi attender, n' haurei troppo; stannomi
D' intorno a monti e piangendo mi pregano
Ch' io le riceua ancora in quei pericoli.
Sol nel uedermi armato s' innamorano
Di me. Ne so perchè, ch' io a l' hor son horrido
Di sangue, di sudor pieno e di poluere.

(7.) Erifila wird vorgeführt; aber sie ist Fracassas Geliebte nicht; er will ja Flavia:

Tenetemi
Per si sciocco, ch' io habbia hora a conoscere
La mia donna?

ruft er mit dem plautinischen Miles (*V.* 478):

Non nouisse me
Meam rere amicam posse?

Vergeblich versichert Polidoro:

Dicoui
Che questa è quella donna che ama Polipo
. . . . . s' io l' ho con miei proprij
Denari compra.

[(*V.* 479.) Hanc, inquam, filius
Meus deperibat fidicinam . . . .
Equidem hercle argentum pro hac dedi.]

Fracassa wendet sich nun an Erifila, ob sie ihn oder Polipo kenne. Sie muss es verneinen. „Und wie," frägt Polidoro, „kam sie in mein Haus?"

Come dunque capiti
In casa mia?
[(*V.* 497.) Quid tibi negoti est meae domi igitur?]

Ein Diener erzählte ihr, der Alte sei in sie verliebt und wolle sie sprechen. Voll Zorn über Chrisoforo eilt Polidoro zum Roffiano.

IV. Akt. (1.) Den vierten Akt leitet eine entsetzlich lange Rede Nefilos ein. Er ist in die Geliebte seines Freundes verliebt; doch er will edel sein. Von ihm hat Polipo nichts zu befürchten. (2.) Der Koch Crapulo und sein Gehilfe Rigo bereiten ein Mahl. Chrisoforo ist entsetzt (3.); der Kuppler hat alles ausgeplaudert. (4.) Grimmig fahren Polidoro und Fronesio auf Chrisoforo los; es gelingt ihm aber, beiden die Überzeugung beizubringen, dass sie sich von Fracassa und Erifila täuschen liessen, so zwar, dass ihn Polidoro wieder um Vergebung bittet. So geht es, sagt ihm Chrisoforo; eher glaubt ihr allen Fremden, als einem alten, treuen Diener. Nochmal gesteht Polidoro:

Ho fatto error; confessolo,
E mene pento, homai taci e perdonami.

Chrisoforo hat eben Auftrag bekommen, weitere Schritte zu thun, und geht, da tritt Lucida mit ihrem Dienstmädchen Catella auf. Sie klagt laut, wie die plautinische Philippa, über ihr Unglück. Ihr Haus ist geplündert, ihre Tochter davongeschleppt. Sie sucht nun Polidoro:

Non è questa la strada doue dicono
Star messer Polidoro.
[(*V.* 533.) In his dictust locis mihi habere Periphanes.]

Polidoro hört seinen Namen nennen; er betrachtet die Fremde und ruft, wie bei Plautus,:

(*V.* 538.) *Per.* Certe ea est,
Quam in Epidauro pauperculam memini conprimere.
Phil. Plane hic,
Ille est, qui mihi in Epidauro primus pudicitiam pepulit.
Polid. Mi par colei ch' io hebbi in Cipri, Lucida
Mia, di cui generai la mia figlia unica.
Luc. Mi par colui che m' hebbe in Cipri, Polido-
Ro di cui partorij la nostra Emilia.

(*V.* 542.) Quid, si adeam?
Debbo mettermi
A girli incontro,

u. s. w., ganz nach dem Originale:

Per. Salua sis!
Phil. Salutem accipio mi et meis.
Pol. Madonna, Dio ui dia salute.
Luc. Accettolo.

Er tröstet sie nun, dass ihre Tochter wohlbehalten in seinem Hause sei (*V.* 562):

Domi meae eccam saluam et sanam.
Vostra figlia è salua. Dicoui
Che nostra figlia, che la uostra Emilia
È sana e salua e intatta e allegra e libera.

Sofort will sie ihre Tochter sehen, und Flavia tritt aus dem Hause. (6.) Wie Akropolistis (*V.* 569) ergeht es ihr:

Acr. Quid est, pater, quod me exciuisti ante aedis?
Per. Vt matrem tuam
Videas, adeas, aduenienti des salutem atque osculum.
Flav. Che uolete, mio padre, che chiamatomi
Hauete qui sull' uscio?
Pol. Alza gli occhi! Eccoti
Tua madre.

Beide aber erkennen sich nicht. Polidoro meint anfangs, wohl deshalb, „perch' ella ha fatto mutation d' habito" (*V.* 576):

quia uestitum atque ornatum inmutabilem
Habet haec mulier.

Umsonst! Das geht Polidoro nahe, und mit Periphanes ruft er aus (*V.* 578):

Proh deum atque hominum fidem,
Quid? ego lenocinium facio? qui habeam alienas domi,
Atque argentum exgurgitem domo prorsum?
O Dio immortal, da quanto in qua mutatomi
Sono io roffian, che tenga in casa femine
Straniere, e spenda il mio denar si prodiga
Mente — — — — — — — — —
(*V.* 580.) Quid tu, quae patrem
Tuom uocas me atque osculare? Quid stas stupida?
Tu che mi chiami per padre, e intitoli
Mia figlia, perche stai hora si stupida?
(*V.* 385.) Cur me igitur patrem uocabas?
Di, sfaciatella, di, perche mi chiami tu
Dunque padre?

Sie erwidert ganz mit den Worten der fidicina (*V.* 585):

Tua istaec culpa est, non mea:
Non patrem ego te nominem, ubi tuam me appelles filiam?
Hanc quoque etiam, si me appellet filiam, matrem uocem.
Cotesto error fu proprio
Vostro; non doueu' io nominar padre, chi
Nominaua me figlia. Se mi nominaua
Costei anchor per sua figliuola, io subito
La chiamerò per madre.

Und auf weiteres Fragen erklärt sie (*V.* 589):

Postremo haec mea culpa non est: quae didici, dixi omnia.
Epidicus mihi fuit magister.
Questa non è mia colpa. Ho recitato la
Mia lession come buona discepola.
Fu mio maestro del tutto Chrisoforo.

Alles Weitere stimmt zu Plautus. Wie dort (*V.* 599):

Ne fle, mulier, intro abi: habeto animum bonum.
Ego illanc reperiam,

tröstet hier Polidoro die enttäuschte Lucida:

Andate in casa e state di buon animo,
Ch' io la ritrouerò se fosse in India.

Wehe aber dem Betrüger Chrisoforo!

V. Akt. (1.) Polipo erwartet mit Nefilo sehnlichst die Ankunft des Kaufmanns, der ihm Emilia bringen soll. Da kömmt (2.) Chrisoforo. Alles ist verloren; er bittet seinen Herrn um fünf Soldi, um sich einen Strick kaufen zu können. Er erzählt nun, dass Emilias Mutter da sei. (3.) Der erwartete Kaufmann Barbaro bringt Emilia. Das Mädchen hat ihn aufgehalten (*V.* 627):

L' indugio hebbe origine
Sol da costei, che non può si ben muouere
Il passo delicato.

Kaum hat Chrisoforo das Mädchen gesehen, als er sie als Polidoros Tochter erkennt und seinem Herrn sagt:

questa giouane
Voi potete abbracciar certo abbracciandola
Come sorella, ma quando con animo
Lasciuo l' abbracciate come abbracciano
Gli amanti le lor donne non ui è lecito,

was freilich bei Polipo nicht den angenehmsten Eindruck hervorbringt:

Ohime, sorella, io ti perdo e perdendoti
Ti trouo; e tu fai meco anche il medesimo.

(4.) Fracassa hat sich glücklich mit Erifila zurechtgefunden und sagt ihr:

che centomilia
Volte ualete più di lei (= Flavia).

(5.) Polipo hat seine Liebe wieder der verstossenen Flavia zugewendet, seit er weiss, dass Emilia seine Schwester ist. Chrisoforo hält ihm erst entgegen, wie er strengen Auftrag gegeben, sie wegzuschaffen, und dass sie darum nicht mehr hier sei. Erst als er sein Herzleid sieht, widerruft er seine Mitteilung. (6.) Polidoro und Fronesio fallen über Chrisoforo her; er aber bleibt standhaft. „Ich habe Emilia gerettet und die Geliebte des jungen Herrn freigekauft. So wird es sich ergeben; man rufe Mutter und Magd." (7.) Noch immer grübelt Nefilo über seine Liebe. Da kömmt (8.) Tropio und erzählt ihm alles, was sich ereignete, zunächst dass Emilia Polipos Schwester sei. Die letzte (9.) Szene löst alles glücklich. Nefilo erhält Emilias Hand, und Polidoro erklärt freudig:

Et io ritrouo in un giorno medesimo
La moglie, il figlio, la figliuola, e il genero,
E tutto questo ben uien da Chrisoforo,

sodass Chrisoforo gefeiert, wie Epidikus, abtritt.

Der Fehler der Komödie, Plautus gegenüber, liegt in der masslosen Breite der Monologe und in dem gedehnten Dialoge. Einiges Leben macht nur der Capitan Fracassa, der, über die Grenzen des Miles im Epidikus hinaus, eine der zahllosen Nachahmungen des Pyrgopolinices und Thraso ist, von denen später die Rede sein wird. Soweit das Lustspiel ganz auf Plautus beruht, ist es anmutig, hübsch und gewiss wirkungsvoll. So unverwüstlich bleiben die klassischen Spuren!

Den Epidikus des Plautus hat in Frankreich Népomucène Louis Lemercier zum Gegenstande seines Lustspieles „Plaute, ou la comédie latine, comédie en trois actes et en vers" [1]) gemacht, die zum erstenmale am 20. Januar [2]) 1808 aufgeführt wurde.

Plautus und sein Leben ist eigentlich der Hintergrund des ganzen Lustspiels (S. 110), in welchem sich zahlreiche Anklänge an verschiedene plautinische Gestalten finden. Man könnte

---

[1]) A Paris, chez Léopold Collin, libraire. 1808 (136 S.) mit einer Einleitung: Opinions sur la comédie de Plaute.

[2]) Nach H. Lucas (Hist. III, 350), am 20. Februar.

das Stück eine Kontamination des Epidikus und der Aulularia nennen, doch aber bleibt der Epidikus die leitende Idee des ganzen Lustspiels.

Nach einem einleitenden Prologe zwischen Mercure und Thalie beginnt Plaute den ersten Akt mit Klagen über sein ärmliches Leben, das ihn bis zur Mühle verdammte. Zu ihm tritt der junge Leusippe und vertraut ihm, dass er eine Sklavin liebe, Pulchrine.

Un pirate insolent la tient sous sa tutelle:
De parens qu'elle ignore elle est née en ces lieux,
Mais illustres, sans doute.

Ihrethalben wolle er von der liebenswürdigen Zélie, seiner früheren Geliebten, nichts mehr wissen. In der dritten Szene kömmt Épidique gelaufen:

D'avoir couru si fort je suis tout essoufflé.

Er bringt die freudige Botschaft:

Votre belle, seigneur, n'est plus chez le pirate.

Sie ist bei Euclion, dem Onkel des Leusippe und Bruder seines Vaters Daemone. Der alte Euclion ist zwar ein „véritable aïeul d'Harpagon", doch aber hat er das Mädchen gekauft. Warum? — erklärt Épidique:

Je fus le messager qu'envoya votre amour.
Vous savez qu'autrefois les brigands de Carthage
Ravirent sa fille[1]) à treize ans:
A l'avare Euclion j'ai feint que des marchands
De l'hymen de son frère amenait ce cher gage;
Que le hazard au port me l'avait fait revoir.

Er sei nun in Euclion gedrungen, seine Nichte loszukaufen, da der eben auf Reisen befindliche Daemone verzweifeln würde:

Dès qu'au retour de son voyage
Quelque bruit lui fera savoir
Que de sauver sa fille ayant eu le pouvoir,
Un frère a tardé trop à délier sa bourse.

Euclion selber berichtet seinem Neffen, dass seine Schwester gefunden sei. Vor allem aber:

ton devoir
Est d'engager ton père à payer cette avance.

---

[1]) Des Daemone.

Zélie, der verschmähten Geliebten des Leusippe, gelingt indessen eine List. Sie lässt sich an Stelle Pulchrines in Euclions Haus führen:

Son valet, par des mots se laissant éblouir,
Sous un voile trompeur pour l'esclave m'a prise.

Daemone ist zurückgekehrt. Plaute führt ihn zu Euclion, des sich schürzenden Knotens sich freuend:

Ils parleront; et moi je n'aurai plus alors
Qu'à l'écrire sous leur dictée.

Im zweiten Akte berichtet Euclion seinem Bruder Daemone, dass er seine Tochter gekauft habe:

Je me sens fortuné d'avoir brisé ses chaînes;
Et puisque tu consens à rembourser mes frais,
Je la vais appeler afin que tu l'emmènes.

Die Gegenüberstellung des Daemone und der Zélie führt zu der Szene des Plautus, wo Philippa Akropolistis nicht als ihre Tochter anerkennen kann. Zélie entschuldigt sich, wie Akropolistis:

Eucl. Ouais! vous, immobile, expliquez-vous, Madame:
Pourquoi m'appeliez-vous votre oncle?
Zél. Je l'ai dû,
M'entendant par vous même appeler votre nièce;
Et de peur d'être ingrate envers votre tendresse,
Mon sentiment au vôtre a par-là répondu.
Eucl. Pour votre père ici pourquoi prendre mon frère,
Par qui votre mensonge est déjà confondu?
Zél. S'il croit ne l'être pas, je n'y contredis guère:
Qu'il ne soit plus chargé de ce titre importun.
Eucl. L'est-il?
Zél. Un autre ou lui: que sais-je en ce mystère?
Ainsi que tant d'enfants je naquis de quelqu'un;
S'il me nommait sa fille, alors du nom de père
Moi je l'appellerais sans aucun embarras.
Ce nom lui déplaît; en ce cas,
Je n'y tiens plus; point de colère.

Sie wendet sich nun an Euclion und Daemone, sie mit Leusippe zu verheiraten. Leusippe tritt dazu. Er glaubt, Pulchrine zu sehen. Dieux! c'est Zélie! Auch er muss Euclion versichern, dass es „ta captive si belle" nicht ist. Da nun Épidique auftritt, kehren sich alle, und besonders auch der enttäuschte Leusippe, gegen ihn. Épidique ist ratlos. Leusippe stürzt auf ihn zu:

C'est celle
Chez qui, dans ton absence, allait Plaute pour moi,

worauf Épidique alles durchschaut:

Oh! sa ruse infernale aura trompé mon zèle!
Puis elle était voilée ... Épidique, ah! pends-toi.

Zélies vergebliche Versuche, das Herz ihres Geliebten wieder zu gewinnen, sind ohne Beziehung zum Epidikus.

Plaute berichtet Leusippe, dass noch einige Hoffnung bestehe, Pulchrine zu erwerben; der patron du vaisseau hat ihm versprochen:

d'attendre encor jusqu'à demain;
Et Pulchrine est à vous, si la rançon arrive.

Wie bei Plautus, erhält nun Épidique Auftrag, das Geld zu schaffen.

Retiens ces seuls mots: cherche, et trouve, ou je te tue.
— — — — — — — — — — — —
Va donc! tu périras, si tu n'acquiers Pulchrine.

Épidique findet keinen Ausweg. Wie so oft die Sklaven der Verliebten bei Plautus jammert er:

Je ne vois que fouets et tourmens.
Mieux vaut être, je le parie,
Portier d'enfer, valet d'une furie,
Que serviteur des fous et des amans.

Die weitere Entwickelung des zweiten Aktes berührt Plautus nicht.

Der dritte Akt führt uns in die Aulularia, und Épidique wird zum Strobilus.

Épidique steht vor der Statue des Lar. Alle Schritte, die er unternommen hat, waren fruchtlos:

J'ai couru vainement chez tous les usuriers,
Et n'ai pu trouver une obole,

jetzt will er für seinen Herrn sterben; da stürzt er die Statue des Lar um, und:

Bons dieux! tout casse et tombe ... un coffre ... ah! que je voie ...
Sa chûte en a brisé la serrure ... de l'or!
Il est plein d'or! tout plein! ... oh! cachons ce trésor
Que la fortune ici m'envoie!

Sogleich erwachen in ihm die Gedanken des Strobilus:

Je brave maintenant mon patron despotique!
Voici de quoi, j'espère, acquérir du prêteur
Le droit de citoyen dans cette république.
— — — — — — — — — —
Je veux qu'en chaque rue on escorte Épidique;

Et, mesurant ma dignité
A l'éclat de mon patrimoine,
Paraître dans notre cité
Égal au trésorier du roi de Macédoine.

Sogar die Reminiszenz an den rex Philippus (*V.* 700).

Plaute hat alles belauscht; er lässt ihn nicht mehr unbeobachtet.

Unterdessen hat Euclion ein schlimmes Omen gehabt.

J'ai vu de ma fenêtre, à la gauche, un corbeau
Précipiter son noir passage;
Et dans l'air ce sinistre oiseau
Pour un homme un peu riche est d'un fâcheux présage.

Er entdeckt den Diebstahl.

Diese Szene reicht nicht im allerentferntesten an Plautus oder Molière hin:

Qu'est-ce que je vois? ... Mille dieux! ...
Mon coffre-fort! ma vie! ... au voleur! ... ô quel crime!

Plaute tritt vor. „Qui parle ici? . . . c'est toi, voleur!" ruft ihm Euclion zu, der sich überhaupt an Plaute hält. Schwache Imitationen seiner Vorgänger versucht Lemercier, wenn er Plaute für sich sagen lässt:

Cet homme effrayé pour son or
Est pour mon art un vrai trésor,

worauf Euclion sagt:

Que dis-tu de trésor? voleur! ton imposture
Prétend-elle nier que tu m'as pris le mien.

Die ferneren Fragen um sein Geld, von dem er rühmt:

Je la venais voir chaque nuit;
C'était ma femme, ma maîtresse,

kann ihm Plaute beantworten. Er will es ihm wieder schaffen, doch muss Euclion auf seine Bedingungen eingehen; er muss versprechen, von seinem Golde die Sklavin Pulchrine loszukaufen.

Nun geht es wieder auf Epidikus zurück.

Die Sklavin Pulchrine entpuppt sich als die verlorne Tochter Eudoxie, was ein Ring beweist. Épidique liefert den Schatz aus, derselbe ist aber nicht bloss Eigentum des Euclion, sondern des Plaute, der aus einer geheimen Öffnung seine teueren Manuskripte herausnimmt. Karthagische Soldaten stahlen einst diese Kasse.

Romain, vous étiez donc de ces Carthaginois?

frägt Plaute Euclion. Dieser löst das Rätsel:

Nos soldats étaient à leur poursuite;
Ce coffre dans mes mains tomba pendant leur fuite:
Le sort m'en fit présent.

Mit Recht erwidert Plaute:

Par cette même loi
Épidique aurait pu juger cet or à soi,

und so wird Épidique losgekauft.

Leusippe nimmt nun, da Pulchrine seine Schwester ist, mit Zélie vorlieb, und Plaute verspricht:

mon pinceau va rendre
Mon Avare plus vrai sous les traits d'Euclion.

Wer aus zwei so vortrefflichen Komödien kein wirksameres Stück zu schaffen wusste, hätte besser Epidikus und Aulularia in ihrem alten Gewande belassen.

IX. Bacchides.[1])

Als den Inhalt der Bacchides bezeichnet Lessing[2]) kurz den Vers des Epilogs (1210): „Vt aput lenones riuales filiis fierent patres."

Es bieten nämlich die Bacchides, „nach Anlage, wie Charakterzeichnung eines der besten Stücke,"[3]) wie die Asinaria und der Mercator, Vater und Sohn als Rivalen bei einem öffentlichen Mädchen. Dem Dichter selbst erscheint der Gegenstand etwas heikler Natur; denn der Sprecher der Caterva[4]) sagt selber (*V.* 1209):

Neque adeo haec faceremus, ni antehac uidissemus fieri,
Vt aput lenones etc.,

was einige (Rapp a. a. O.) dahin erklären, dass die Asinaria und der Mercator den Bacchides in der Aufführung vorangegangen

[1]) Ausgaben von F. Ritschl (Halle 1835). — G. Hermann (Lpz. 1845). Hier ist zitiert nach Fleckeisen.
[2]) Beiträge, S. 49.
[3]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 149. Auch Binder (S. 5) nennt die Komödie „ein wirklich meisterhaftes Intriguenstück".
[4]) Rapp (Die pl. L.), S. 1692.

waren. Wie die Asinaria, so ist auch dieses Stück vom moralischen Standpunkte aus gerichtet; höchstens mag es als Zeitbild, als Darstellung jener Sitten Interesse bieten. Doppelt bedenklich ist auch hier gerade der Schluss. Die beiden Alten treten nicht als Besserer ihrer Söhne auf, sie werden vielmehr selbst, Philoxenus leichter, Nikobulus nach einigem Widerstande von den Dirnen umstrickt.

Das Stück ist mit einigen Lücken auf uns gekommen;[1]) die schwache Nachdichtung, die einige ältere Ausgaben enthalten, wird dem Antonio Beccadelli aus Palermo zugeschrieben.[2]) Dass es eine Kontamination sei, wie Ladewig und Fritzsche wollen, wird von wenigen angenommen.[3])

Die Einleitung des ersten Aktes fehlt. Die beiden Bacchis treten auf. Nach witzigen Reden und Gegenreden gewinnen sie den jungen Pistoclerus, dass er gesteht (*V.* 92):

> Mulier, tibi me emancupo.
> Tuus sum, tibi dedo operam,

und abgeht, um ein Mahl zu bestellen. Bacchis I. glaubt bereits, seiner so sicher zu sein (Meus ille quidemst, *V.* 103), dass sie von ihm soviel erringen kann, um sich von dem miles Cleomachus, der sie auf ein Jahr erworben hat, loskaufen zu können.

Der zweite Akt führt uns den Pädagogen, den Sklaven Ludus, ein; er ist unglücklich über die Streiche seines Zöglings Pistoclerus; dieser jedoch schenkt seinen Vorstellungen wenig Gehör. In der nächsten Szene tritt Chrusalus auf, der eben mit seinem jungen Herrn Mnesilochus nach einer zweijährigen Abwesenheit in Ephesus zurückkehrt. Er hat einen Brief seines Herrn wegen Bacchis II., seiner Geliebten, an Pistoclerus zu bestellen. Dieser kömmt eben aus dem Hause der Bacchis und

[1]) Teuffel (a. a. O.), S. 149: Die Eingangsszenen sind zugleich mit dem Schlusse der Aulularia zwischen dem vierten und dem sechsten Jahrhundert nach Chr. verloren gegangen. Vgl. über den Inhalt des Verlornen Ritschl, Opusc. II, 292.

[2]) Nach andern sollte Lascaris in Messina die erste Szene des ersten Aktes gefunden oder gar Petrarka ergänzt haben.

[3]) Teuffel, Studien, S. 256: „Dass die Bacchides kontaminiert seien, haben Ladewig und Fritzsche behauptet, ohne den Beweis dafür anzutreten. Wahrscheinlich wollen sie die Rolle des Ludus als aus einem andern Stück entnommen darstellen, was um so weniger schwer fallen kann, da der Grundgedanke derselben ja auch in den Wolken des Aristophanes vorkömmt, während doch sonst keine Spur auf Benützung der alten Komödie durch Plautus führt. Ritschl ist auf diese Frage nicht eingegangen, so allseitig er auch das Stück besprochen hat; er mochte sie durch den Beweis der künstlerischen Einheit des Stückes als von selbst erledigt betrachten."

kann dem Sklaven die Versicherung geben, dass Bacchis II. noch fest an ihrem Mnesilochus hänge (*V.* 207):

„unice unum plurumi pendit,"

und ihn „misere amans desiderat" (*V.* 208). Alles wäre nun gut; allein Geld ist das Erste, „aurost opus" (*V.* 219); denn der Soldat ist bereits im Anzug, und ihm stehen die nötigen Mittel zu Gebote. Sofort fasst Chrusalus den Entschluss, Geld zu schaffen (*V.* 232):

Inde ego hodie aliquam machinabor machinam,
Vt aurum ecficiam amanti erili filio.

Da naht der Vater Nikobulus, dem sein Sohn zu lange ferne bleibt. Er erblickt seinen Sklaven Chrusalus, und dieser erzählt ihm eine lange Geschichte, wie sie mühsam zwölfhundert Philipper, „mille et ducentos Philippos" (*V.* 272), einkassiert, mit Seeräubern zu thun gehabt und zuletzt zur Sicherheit die ganze Summe bei Theotimus, dem Priester der ephesischen Diana, „puplicitus" (*V.* 313), hinterlegt hätten. Der Alte entschliesst sich nun, nach Ephesus zu segeln, um das Geld einzuheben, und Chrusalus eilt dem jungen Mnesilochus entgegen, um ihm zu melden, dass er Geld für sich und seine Bacchis erworben habe (*V.* 366):

Nunc ibo: erili filio hanc fabricam dabo
Super auro amicaque eius inuenta Bacchide.

Am Schlusse des Aktes stürzt Ludus, entsetzt über seinen Zögling, aus dem Hause der Bacchis, in der Absicht, die ganze Geschichte dem Vater zu enthüllen, um wenigstens selber schuldlos zu sein (*V.* 383):

De me hanc culpam demolibor iam et seni faciam palam ...

In der ersten Szene des dritten Aktes erscheint Mnesilochus (cum pediseqvis), hocherfreut über die Treue seines Freundes Pistoclerus, seine neugewonnene Bacchis und den klugen Gedanken seines Sklaven, die eingezogenen zwölfhundert Philipper für sich zu verwenden. Da erblickt er Philoxenus, den Vater des Pistoclerus, im Gespräche mit Ludus. Er zieht sich zurück, um sie zu belauschen. Der Dialog, den beide führen, ist äusserst interessant, einmal, weil er uns ein ausführliches Bild der alten Erziehung giebt, andrerseits, weil vor zweitausend Jahren, ebenso wie heute, das „olim" (*V.* 438) alles galt, dem das „alii nunc sunt mores" (*V.* 437) entgegensteht. Alles that man vordem auch, gesteht später freilich Philoxenus (*V.* 1079):

— fui ego illa aetate et feci illa omnia, set more modesto.
Duxi habui scortum potaui edi donaui: at enim id raro.

Die altrömische Erziehung schildert Ludus ausführlich (*V.* 421—434 und nochmal *V.* 438—449).

Mnesilochus hört dies alles und glaubt, sein Freund werde seinethalben und um seine Bacchis getadelt; er tritt vor, vernimmt aber alsbald zu seinem Entsetzen, dass Pistoclerus eine Bacchis aus Samos liebe. Er hält sich für betrogen von dem, der sein vollstes Vertrauen genoss, und schwört erbittert (*V.* 511):

Amo hercle opinor, ut quod pro certo sciam:
Verum quam illa umquam de mea pecunia
Ramenta fiat plumea propensior,
Mendicum malim mendicando uincere!

Darum (*V.* 517):

Igitur mi inani atque inopi subblandibitur
Tum quom nihilo plus [ad suam rem illut] referet,
Quam si ad sepulcrum mortuo dixit logos.

So erstattet er seinem Vater die zwölfhundert Philipper zurück, nur bittet er für den treuen Chrusalus um Gnade, der ja für ihn so gehandelt habe.

Im vierten Akte kommen Pistoclerus und Mnesilochus, der bereits alles seinem Vater zurückgestellt und nur schwer (grauate, *V.* 532) für seinen Sklaven Verzeihung erbeten hat, zusammen. Nach einigen Vorwürfen erfährt Mnesilochus, dass Bacchis eine gleichnamige Schwester habe, alles also völlig ausser Schuld sei. Er eilt ins Haus, um sich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen.

Der Parasit des Kleomachus tritt auf, um anzufragen, ob Bacchis ihr Geld zurückerstatten wolle. Pistoclerus treibt ihn mit derben Worten weiter. Mnesilochus bereut nun bitter, seinem Vater so voreilig die Summe ausgehändigt zu haben. Pistoclerus kann ihn nicht trösten, da zeigt sich der Helfer in Chrusalus (*V.* 639):

„Tuam copiam eccum uideo Chrusalum."

Chrusalus spricht noch begeistert von seinem gelungenen Streiche, da schaut er seinen Herrn in tiefer Trauer und erfährt, wie dieser allzuunbesonnen das schöne Geld wieder verscherzt habe. Nach kurzer Beratung verspricht er, die Summe wieder zu schaffen. Er diktiert seinem Herrn einen Brief an seinen Vater, des Inhalts, der Sklave habe ihn hart geschmäht, weil er das Geld wieder eingeliefert habe; er möge auf seiner Hut sein; ihn zwar nicht prügeln, wohl aber festnehmen. Die beiden Freunde

treten bei den Bacchides ein; Nikobulus, ohnehin auf Chrusalus wegen seines Betruges erzürnt, kömmt aus dem Hause und erhält von dem Sklaven den Brief seines Sohnes. Sogleich lässt er Chrusalus fesseln. Dieser weist auf das Haus der Bacchides. „Du hältst sie wohl für eine Buhlerin?“ frägt er seinen Herrn. — „„Gewiss.““ — „O nein!“ — „„Wer ist sie dann?““ —„Ex me quidem hodie numquam fies certior!“ Damit ist dem Weiteren in trefflicher Weise vorgebaut. Kleomachus tritt polternd auf, gegen Mnesilochus Drohungen ausstossend. Nun führt Chrusalus seinen Plan weiter, indem er erklärt, dass Bacchis die Ehefrau des Kleomachus sei. Gerne will nun Nikobulus, um seinen Sohn zu retten, die von dem Miles geforderten zweihundert Philipper zahlen. Chrusalus bittet, zu Mnesilochus gehen zu dürfen, um ihm Vorwürfe zu machen.

Ein prächtiger Monolog des Chrusalus, indem er die Heldenthaten der Atriden mit seiner That vergleicht, beginnt den fünften Akt. Nikobulus erscheint und erhält durch Chrusalus ein Schreiben seines Sohnes, in welchem er um zweihundert Philipper bittet, da er der Frau des Kleomachus dieselben eidlich versprach. Der Vater möge ihn vor diesem Weibe retten. So bleiben dem Alten, wie ihm der Sklave witzig vorstellt, zwei Dinge zur Wahl übrig (*V.* 1042):

Vel ut aurum perdas, uel ut amator peieret.

Und es ist ja doch sein Sohn! Tuus est! (*V.* 1044.) Nikobulus holt nun die zweihundert Philipper für Kleomachus und zweihundert weitere für seinen Sohn.

Fit uasta Troia, scindunt proceres Pergamum.
Sciui ego iam dudum fore me exitium Pergamo,

(*V.* 1053) jubelt Chrusalus und nimmt, nochdazu widerstrebend, das Geld für Mnesilochus an, indessen Nikobulus den Soldaten aufsucht, um ihn auszubezahlen.

Im sechsten Akte überdenkt Philoxenus eben das Leben seines Sohnes und kömmt zu dem Schlusse (*V.* 1081):

Neque placitant mores quibus uideo gnatis uolgo esse parentis.

Da kömmt Nikobulus zornentbrannt. Kleomachus hat ihm versichert, dass Bacchis seine Frau nicht ist, vielmehr eine Buhlerin. Die beiden Väter besprechen sich nun und rufen ihre Söhne aus dem Hause der Bacchides. Die beiden Mädchen beschimpfen die alten Herren aufs gröbste, bald aber ist Philoxenus von ihrer Schönheit gewonnen (*V.* 1158):

„Tactus sum uehementer uisco: cor [pol mihi] stimulo foditur,“

bald auch findet er (*V.* 1164):

meo filio non sum iratus
Neque te tuost aequom esse iratum: si amant, sapienter faciunt.

Nach längerem Widerstande gesteht endlich auch Nikobulus (*V.* 1192):

Caput prurit: perii. uix negito,

und da ihm Philoxenus zum Lebensgenusse rät (*V.* 1192):

Non tibi in mentemst, [te] amabo,
Si dum uiuas tibi bene facias, pol id quidem esse hau perlonginquom,
Neque si hoc hodie amissis, id post mortem euenturum esse umquam?

stimmt er leise bei: Lubet et metuo (*V.* 1195). Den Schmeichelworten der Bacchis erliegt er endlich: Age iam, utut est, etsist dedecori, patiar (*V.* 1201).

So sind die Alten ins Netz gegangen (*V.* 1206):

Lepide ipsi hi sunt capti, suis qui filiis fecere insidias.

In den beiden Bacchis (ambas Bacchides, *V.* 719) werden Hetären in ihrem ganzen Reize und mit ihrer ganzen Verführungskunst, doch auch in ihrer sittlichen Verkommenheit dargestellt. Auf die Frage, wer dies Haus bewohne, erwidert Pistoclerus begeistert (*V.* 115):

Amor Voluptas Venus Venustas Gaudium
Iocus Ludus Sermo Suauisauiatio.

Er bezeichnet die eine als Venus, die andere als Juno (*V.* 217):

Ni nanctus Venerem essem, hanc Iunonem ducerem.

Selbst Nikobulus findet das Mädchen (*V.* 838): „Ad modum bella specie mulier."

Allein richtig sagt ihnen Pistoclerus (*V.* 50): „Viscus merus uostrast blanditia."

Der sorgsame Pädagog nennt ihre Thüre „ianuam Orci" (*V.* 368), ihr Haus „omnis ad perniciem instructa domus opime atque opipare" (*V.* 373), und die beiden Schwestern selbst in einem trefflichen Wortspiele (*V.* 371):

Bacchides non Bacchides, set Bacchae sunt acerrumae.
— — — — — — — — — — — — —
— — sorores, quae hominum sorbent sanguinem,

und den Umgang mit ihnen „lutulentum coenum" (*V.* 384). Jene aber, welche des Pistoclerus Liebe errang, schildert er (*V.* 471):

quae acerrume aestuosa apsorbet, ubi quemque attigit.

Wie boshaft die beiden Dirnen sind, zeigt sich in der letzten Szene, wo sie mit ihrem Spotte die beiden Alten verfolgen, ihre weissen Haare als Schafwolle (*V.* 1125), sie selber als Schafe mit Menschenstimmen (*V.* 1141, „humana nos uoce appellant oues") u. s. w. bezeichnen, eine Behandlung, zu der Philoxenus allerdings richtig bemerkt (*V.* 1132):

Merito hoc nobis fit, qui quidem huc uenerimus.

Die beiden Freunde, Pistoclerus und Mnesilochus, werden wiederholt als Jugendgefährten (meum sodalem, *V.* 389; hic sodalis Pistoclero iam puer puero fuit, *V.* 462), und ganz gleichalterig (triduom non interest aetatis ut maior siet, *V.* 463) genannt; darum überrascht es, dass Mnesilochus bereits vor zwei Jahren (abhinc biennium, *V.* 388) nach Ephesus reiste, indessen Pistoclerus eben erst anfängt, sich seinem Pädagogen zu entwinden (*V.* 139 und 152, iam excessit mi aetas ex magisterio tuo). Nur nach dieser Hinsicht mögen wir dem Worte des Ludus über Mnesilochus glauben (*V.* 464):

Verum ingenium plus triginta [huic] annis maius quam alterist.

Hatte er doch auch früher schon seine Bacchis! (*V.* 390.) Im übrigen sind sie beide gleich verliebt. Pistoclerus kann von seiner Bacchis nicht scheiden (*V.* 180):

„ita me uadatum amore uinctumque attines,"

und Mnesilochus liebt sein Mädchen noch, selbst als er argwöhnt, sie habe ihn verraten (*V.* 505):

„Ego illam exemplis plurumis planeque amo."

Dankbar lohnt Mnesilochus die Dienste seines Sklaven; nirgend vergisst er, ihn vor allem andern sicher zu stellen; und schön ist sein Grundsatz (*V.* 402):

„Caue sis te superare seruom sieris faciundo bene."

Einen Gegensatz in ihren Anschauungen zeigen ziemlich lange die beiden Väter. Philoxenus hat als Vater Ansichten, welche dem Pädagogen sein Amt sehr erschweren mögen. Er wundert sich nicht, dass sein Sohn sich an Dirnen hänge; denn in seinem Alter that er es ja auch (*V.* 409):

Minus mirandumst illaec aetas siquid illorum facit,
Quam si non faciat: feci ego istaec itidem in adulescentia.

Nur Eines, denkt er, soll der Pädagog im Auge haben (*V.* 417):

Dum caueatur praeter aequom nequid delinquat, sine,

ein Grundsatz, den er (*V.* 1082) wiederholt, selbst wo er mit dem Treiben seines Sohnes nicht mehr einverstanden ist (*V.* 1076). Allein dem Mädchen gegenüber verliert er gar bald seinen Halt, und er ergiebt sich dem Liebesgenusse, obwohl für ihn die Dirne umarmen „mortem amplexari" (*V.* 1152) heisst, und die beiden Alten (*V.* 1135):

Exoluere, quanti fuere: omnis fructus
Iam illis decidit.

Nikobulus ist um seinen Sohn mehr besorgt. In seiner Abwesenheit grämt er sich um ihn (*V.* 237):

Nam meus formidat animus, nostrum tam diu
Ibi desidere neque redire filium.

Er schenkt seinen beiden Briefen unbedingten Glauben, sucht ihn der Schande zu entreissen und sein Wort einzulösen. Darum ist sein Zorn berechtigt, da er sich zweimal betrogen sieht (*V.* 1087 ff.); er nennt sich „homo miser atque infortunatus" (*V.* 1106). Dass auch er, obwohl nach längerem Zaudern, sich den Dirnen preisgiebt, beweist nur die Richtigkeit der Schlussverse (*V.* 1207):

Hi senes nisi fuissent nihili iam inde ab adulescentia,
Non hodie hoc tantum flagitium facerent canis capitibus.

Der Parasit, der herkömmliche Vermittler des Miles, ist in der üblichen Form gezeichnet. Es klingt wie ein Ausdruck der Selbstverachtung, wenn er von sich sagt (*V.* 573):

Parasitus ego sum hominis nequam atque inprobi,
Militis . . .

Pistoclerus bringt ihn schnell weiter, worauf er nicht mehr auftritt.

Auch der Miles Kleomachus ist der bekannte Soldat der Komödie; der Parasit meldet bereits (*V.* 602): „sufflatus ille huc ueniet"; als solchen erweist er sich bei seinem prahlerischen Auftreten (*V.* 845):

Non me arbitratur militem, set mulierem,
Qui me meosque non queam defendere.
Nam neque Duellona mi umquam neque Mars creduat,
Ni illum exanimalem faxo, si conuenero,
Niue exheredem fecero uitae suae,

und wenn er droht, alle umzubringen (*V.* 859):

Nihil est lucri quod me hodie facere mauelim
Quam illum cubantem cum illa opprimere, ambo ut necem.

„Ludus, der Pädagog, ein Charakter, den die alte Komödie nur in diesem Exemplar aufzuweisen hat, ist mit vieler Vorliebe gezeichnet und bildet in den drei ersten Akten gewissermassen die Hauptrolle.“ [1]) Die Freuden seines jugendlichen Zöglings weiss er nicht zu würdigen; für ihn sind sie der Pfuhl des Lasters. Er ist ein kalter Pedant. Die Liebe und ihre Genüsse sind für ihn „damnosissumi“ (*V.* 117); er frägt: An deus est ullus Suauisauiatio? (*V.* 120), weshalb ihn sein Zögling „barbarus“ nennt (*V.* 121):

hem quam, o Lude, es barbarus,
Quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem.
I, stultior es barbaro Poticio,
Qui tantus natu deorum nescis nomina!

Dem Jünglinge, den er nach bester Überzeugung heranbilden will, steht er ratlos gegenüber.

Ibidem meam operam perdidi ego, ubi tu tuam:
Tua disciplina nec mihi prodest nec tibi,

sagt ihm der Schüler (*V.* 134). Lieber wäre er tot, als solches zu schauen (*V.* 150):

„Vixisse nimio satiust iam quam uiuere.“

Nochmal sehen wir ihn, wie er dem Vater Philoxenus und seinem Freunde sein Leid klagt (*V.* 484):

Mihi discipulus, tibi sodalis periit, huice filius:
Nam ego illum perisse dico, quoi quidem periit pudor.

Dann tritt er für immer ab. Seine schönen Lehren werden nicht geachtet, vom Sohne nicht gehört, vom Vater nicht unterstützt, und an die Stelle desjenigen, der den verderblichen Umgang mit den Dirnen nach allen Kräften verhindern wollte, tritt der Sklave Chrusalus, der seinen ganzen Witz aufwendet, denselben zu fördern und möglich zu machen. Auf ihm ruht von seinem ersten Auftreten (*V.* 170) der Schwerpunkt; er wird die Hauptperson der Komödie.

Chrusalus ist einer jener Sklaven, der für seinen Herrn alles unternimmt. „Opus est chruso Chrusalo“ (*V.* 240), ist seine

[1]) Rapp. S. 1587.

Devise. Machinam machinari (*V.* 232), fabricam dare (*V.* 366), ja auch etwas Gefahrvolles für seinen Herrn zu übernehmen (*V.* 761), ist er stets bereit. Mag er auch dem alten Herrn ein „mordax canis“ (*V.* 1146), ein Elender, der ihn auszog (*V.* 1094), sein, für Mnesilochus ist er stets ein Helfer, eine copia, (*V.* 639). Quas ego hic turbas dabo (*V.* 357), ruft er selbst aus; auch Schlägen gegenüber will er entschlossen sein (*V.* 365). „Si illi sunt uirgae ruri, at mihi tergum domist.“ Was Wunder, wenn er sich seines eigenen Wertes bewusst ist, er, der selbst erfindet (*V.* 752, „mea fiducia opus conduxi et meo periclo rem gero“), und, Vergleiche zwischen sich und andern Sklaven ziehend, sich einen Mann nennt, der mit Gold aufgewogen werden soll und eine Statue verdient (*V.* 640):

Hunc hominem decet auro expendi: huic statuam statui decet ex auro.

(Vergl. auch *V.* 649).

Er führt den in der Komödie so vielfach aufgestellten Grundsatz durch (*V.* 654):

Nullus frugi esse homo *** potest,
Nisi qui et bene facere et male tenet.
Inprobus sit cum inprobis,
Harpaget [cum] furibus,
Quod queat. uorsipellem esse hominem conuenit,
Pectus quoi sapit.
Bonus sit bonis,
Malus sit malis:
Vt quaequomque res est, ita animum habeat [usque].

Bemerkenswerte Nachahmungen oder Neubearbeitungen der Bacchides sind nicht nachzuweisen.[1]) Obenan steht dem Alter nach Albrecht von Eybes deutsche Übertragung vom Jahre 1511 (S. 87), die ziemlich getreulich ist.

Hie fahet an der ander tail dises buchs | vnd sagt von zwaien schwöstern der yetwedern ge|nannt ist Bachis, darumb die vbergeschrifft | dises Capittels gestellet wirt. Plautus in | Bachide, wann Plautus der poet von di|sen zwaien schwöstern geschriben hat.

Vorerst heisst es: „Die namen der personen in diesem büchlin werden genannt vnd gemeldet:

---

[1]) Ussing. II, 370. Argumentum huius fabulae etiam recentioribus poëtis placuit. Redit ex parte saltem in comoedia italica Nicolai Barbieri quae inscribitur „L'inavvertito“, in gallica Quinaultii, cui nomen L'amant indiscret, in Molierii, „l'Étourdi“, in anglica Drydenii Sir Martin Marall. Vid. Dunlop, History of Roman litterature. I, pag. 162.

Am ersten so seind gemeldt vnnd geneut am maisten die zwü schwöster, yekliche genant Bachis, von wölen dises püchlin seinen namen genommen hat, wann alle geschicht sein geschehen von den selben zwainen schwöster wegen. Darnach ist ain vater, genannt Cuntz, mit seinem sun, genannt Lentz, vnd seines suns schulmaister, genannt Goetz. Darnach ist ain riter, genannt Seitz, mit seinem knecht Fritz, die zwen altuäter Vtz vnd Cuntz haltens gemainnickklich mitt ainander, so haltens die zwen sün Entz vnd Lentz auch mitainander, darumb dass y freyen vnd pulen die obgenannten zwu schwester, vnd thuen sochs mit hilff vnd radt Pentzen des knechts, so ist der schulmaister Götz wider wertig seinem jünger Lentzen, darumb das er ein puler ist vnd jm nitt volgen wyll, der rytter Seytz ist wider Entzen, von wegen das er jm seinen bulen entfrembdt vnd abgesetzt hat. Auss solchen mag man dester ee kommen in verstentnuss des gantzen büchlins, als man hernach bass sehen vnd vermercken wirdt."

Alsdann beginnt nach dem Argument das Stück selbst, wie in den Menächmen, mit ausführlicher Bühnenweisung, z. B.:

„Hie hebt an das biechlin, vnnd redenn am ersten Bacchis vnd aber Bachis die zwu schwöster, vnd Lentz der jüngling mitt ainander, als die zwu schwöstern gedachten, wie sy Lentzen wolten betriegen, vnd spricht die erst Bachis zu der andern also."

Die Lücken des Anfangs geben Eybe Raum zu freieren Reden. Sein Utz ist Nikobulus, Kuntz Philoxenus, Lentz Pistoclerus, Entz Mnesilochus, Pentz Chrusalus, Götz Ludus, Fritz der Parasit.

Die ziemlich wörtliche Übersetzung gestaltet sich oft ganz lebhaft, so z. B. in der Rede des Ludus (*V.* 367):

Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, opsecro u. s. w.

Thut auf, thut auf (ich bitt euch) die thür der hell vnd lass mich hinauss, wann warlich es ist nit anders hinnen dann ain rechte hell, es kompt niymants herein, er sey dann gantz verzweifelt vnd hab kain hoffnung zu gutten dingen, Bachis vnd aber Bachis, jr tragt saur frijcht, jr gebt bösen lon (= *V.* 371, Bacchides non Bacchides u. s. w.), weichet von mir, weicht hyndan, ir saugt auss der menschen blut u. s. w. bis zum Schlusse.

„Das ist nun die letst red vnd die frölich ist vnd die schimpflich ist, vnd werden nu alle schach verzicht als sollich bücher sie vnd gewonhait ist, vnd als Vtz vnd Kuntz zornyklich anklopfften, so kommen die zwo Bachis herfür gegangen, vnd spricht die erst also." Es folgt eine getreue Übertragung bis zu den Schlussworten: „gott geb vns die höchste freyd, das ist das ewige leben. Amen." [1])

[1]) Nach der Ausgabe von 1537.

Mit den Bacchides bringt man gemeiniglich in Zusammenhang die italienische Komödie des Niccolò Barbieri „L'inavvertito“ [1]) aus dem Jahre 1629 und Quinaults „L'amant indiscret“.

Philippe Quinaults (geb. 1635; gest. (26.) 29. Nov. 1688) Lustspiel, „L'amant indiscret ou le maître étourdi,“ [2]) wurde 1654 aufgeführt. Die Inhaltsangabe mag am besten zeigen, in wie losem Zusammenhange es mit den Bacchides steht.

I. Akt. Cléandre, der Liebhaber Lucresses, hört von seinem Diener Philipin, dass dieselbe mit ihrer Mutter Lidame und in Begleitung eines „certain Fanfaron“ eben in Paris angekommen ist. Er verhandelt mit dem Wirte de la Tête-noire, Carpalin, um im Hause seiner Geliebten wohnen zu können. Ebendahin kömmt auch Lisipe, Cléandres Freund, den er lange nicht mehr getroffen hat. Lisipe ist gleichfalls der Verehrer von Lucresse, und ihm verrät Cléandre, trotz des Abmahnens seines Dieners, seine Liebe zu Lucresse. Da er erfährt, dass er sich blossgestellt habe, ist er ausser sich; sein Diener jedoch verspricht ihm:

Pour vous servir je veux faire un effort,
On remédie à tout, mais non pas à la mort.

II. Akt. Lisipe versichert Lucresse, dass er um ihre Liebe zu Cléandre aus dessen eigenem Munde wisse, da dieser öffentlich damit prahle. Schwer gelingt es Philipin, die erbitterte Dame wieder für ihren Geliebten umzustimmen. Lisipe aber berichtet Philipin, dass Cléandre aus Freundschaft für ihn auf Lucresse verzichte:

Il veut vous faire voir par ce prompt changement
Qu'il est meilleur ami, qu'il n'est discret amant.

Unterdessen kömmt auf Philipins Anstiften der Wirt Carpalin als Bauer verkleidet. Er giebt sich für einen Pächter von Lisipes Vater aus, von dem er berichtet, er sei gestorben. Alles geht nach Wunsch. Lisipe will in einer Stunde abreisen, da kömmt Cléandre dazu und verrät wieder alles, sodass Philipin auf eine neue List sinnen muss. Cléandre ist eben „en générosité . . . sans égal“.

---

[1]) L'Inauertito, ouero Scappino disturbato, e Mazzetino Trauagliato. Comedia di Nicolò Barbieri, detto Beltrame. Torino 1629 in 12° und Venezia (appresso Angelo Saluadori) 1630 in 12°. (Allacci 179.)

[2]) Auf S. 251—356 des ersten Bandes von „Le théâtre de monsieur Quinault, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Nouvelle édition. Enrichie de Figures en taille-douce. A Paris, par la compagnie des libraires. 1739“.

III. Akt. Lisipe muss entfernt werden. Er ist in Prozessangelegenheiten in Paris. Rosette, Lucresses Mädchen, soll nun auf Philipins Rat die wichtigsten Papiere wegräumen und sagen, sie habe dieselben vergessen; mittlerweile will Philipin als valet in Lidames Dienste treten. Lisipe reist wirklich ab, um die nötigen Dokumente zu holen. Lidame nimmt den um eine Stelle sich bewerbenden Philipin gnädig auf, da kömmt unseligerweise wieder Cléandre dazu. Unter Prügeln reklamiert er seinen Diener, der doch nur seinethalben in Lidames Dienst getreten war, und hat somit wieder eine hübsche List zerstört. Vergeblich klagt er: „Ah! que j'ai de malheur!“

IV. Akt. Unter verschiedenen anderen Ränken wird auch ausgeheckt, dass der Wirt, als reicher Kaufmann gekleidet, als Bruder der Frau Lidame eingeführt werden soll. Auch diese List gelingt anfänglich. Carpalin stellt sich als jenen Bruder vor, der eines Duelles halber aus Auxerre vor vielen Jahren in die neue Welt flüchten musste. Er begrüsst seine Schwester, und „Lidame est un peu sotte“ und glaubt ihm alles. So verlangt er, seine Nichte zu sehen. Nachts soll Cléandre ein Stelldichein mit Lucresse haben; gerät aber an Lidame, die auf diese Weise alles erfährt und dem Liebhaber statt eines Kusses eine tüchtige Ohrfeige giebt.

V. Akt. Noch immer spinnt Philipin unermüdlich seine Intriguen weiter, welche, wie jedesmal, sein Herr zu nichte macht. Am Schlusse stellt sich Cléandre selbst als den Bräutigam des Mädchens vor, das vorher schon seiner Mutter seine Leidenschaft gestanden hat. Carpalin als Bruder ist eben daran, die Sache günstig zu schlichten, wird aber wieder von Cléandre in seinen Plänen gekreuzt, der ihn als den Wirt, bei dem er wohnt, entdeckt. Alle gestehen ihre List, und das Stück schliesst mit der Doppelhochzeit des Cléandre mit Lucresse und des Philipin mit Rosette. „La comédie est faite; il n'est plus indiscret.“

Die Berührungspunkte der Komödie[1]) des Quinault mit den Bacchides sind schwer ausfindig zu machen. Dass ein Herr die List seines Dieners voreilig zu nichte macht, mag einmal angehen; fünf Akte hindurch dürfte er die Geduld selbst des treuesten Sklaven erschöpfen. Sollte dies die einzige Ähnlichkeit beider Lustspiele sein?

Bei Plautus hat Mnesilochus an seinen Freund Pistoclerus vor zwei Jahren geschrieben (*V.* 388 ff.), er möge ihm seine Bacchis ausfindig machen. Er ist voll des Dankes gegen den aufopfernden Freund und hört ungläubig aus Ludus' Mund (*V.* 474) die Anklage gegen seinen Freund. Hier sind die

[1]) S. Mahrenholtz, Molière, S. 70. 71.

beiden Freunde wirklich Rivalen. Flüchtig erinnert *V.* 534 an Quinault:

Estne hic meus sodalis?
Est-ce-vous, cher Lisipe, que je vois? Ne m'abuse-je point?

Noch in derselben Szene überzeugt sich Mnesilochus von der wahren Gesinnung seines Freundes; hier glaubt Lisipe an das Opfer seines Freundes, ja er bittet ihn sogar, über die Geliebte zu wachen.

Somit sind wohl äusserst wenige Anhaltspunkte gegeben, um anzunehmen, dass Quinault die Bacchides im Auge hatte, als er seinen „amant indiscret" schrieb.

Völlig mit Quinault übereinstimmend, ist John Drydens Lustspiel: „Sir Martin Mar-All, or the feign'd innocence." [1])

Der gewandte Diener Philipin ist hier Warner. Die Begegnung der beiden Rivalen, des kentischen Ritters Sir John Swallow und des Sir Martin Mar-All (Cléandre-Lisipe), sowie Warners Verlegenheiten mit seinem Herrn, ist ganz wie bei Quinault.

Eine Szene möge die Gleichheit und Verschiedenheit beider Stücke beleuchten.

Lis. Est-elle de Paris?

Phil. (à part) Ah!
Clé. Non, elle est d'Auxerre.

Phil. (à part) C'est son rival!

Lis. C'est là que j'ai certaine terre. M'apprendrez vous, comment?

Clé. J'étois dedans Auxerre & dans un Temple un jour.

Phil. (bas à Cléandre) Monsieur, que pensez-vous d'en user de la sorte.
Clé. (à Philipin) C'est un de mes amis.
Phil. (bas) Il n'importe.

Clé. (bas) Il n'importe (à Philipin).
Quand je vis cet objet si charmant et si beau,
Que je dois l'adorer jusques dans le tombeau.

Sir John. Is she of Town or Country?
Warner. How 's this? (aside.)
Sir Mart. She is of Kent near Canterbury.
Warner. What does he mean? This is his Rival. (aside.)
Sir John. Near Canterbury say you? I have a small Estate lies there abouts, and more Concernements than one besides.
Sir Mart. I 'll tell you then, being at Canterbury, it was my Fortune once in the Cathedral-Church. —
Warner. What do you mean, Sir, to instrust this Man with your Affairs?
Sir Mart. Trust him? why; he 's a Friend of mine.
Warner. No matter for that; hark you a Word, Sir.
Sir Mart. Pr'y thee, leave fooling — and as I was saying — I was in the Church, when I first saw this Fair one.

[1]) Auf S. 87—167 des zweiten Bandes von „The dramatick works of John Dryden. Esq. London (printed for Jacob Tonson in the Strand) 1785".

Lis. Son nom?

Phil. (bas à Cléandre) Gardez-vous bien!

Cle. On la nomme Lucresse.

Phil. (bas) Hé, Monsieur!

Lis. C'est aussi le nom de ma maîtresse.

Clé. Un de ses gans tomba, j'allais lui présenter,
Et lui fit compliment.

Phil. (bas) Il va tout lui conter, u. s. w.

Sir John. Her name, Sir, I beseech you?

Warner. For Heav'n's sake, Sir, have a Care!

Sir Mart. Thou art such a Coxcomb. — Her Name 's Millisent.

Warner. Now the Pox take you! Sir, what do yo mean?

Sir John. Millisent, say you? That 's the Name of my Mistress.

Sir Mart. Lord! what Luck is that now! well, Sir, it happen'd one of her Gloves fell down, I stoop'd to take it up: and in the stooping made her a Compliment.

Warner. The Devil cannot hold him; now will this thick-skull'd Master of mine tell the whole Story to his Rival, u. s. w.

Ganz in der gleichen Weise, mit wenig Zuthaten, wie sie das veränderte Publikum natürlich erforderlich machte, meist etwas breiter, verläuft das englische Stück, das ebensowenig, wie das französische, in direkter Beziehung zu Plautus steht.[1])

Anklänge an die Bacchides finden sich auch[2]) in Cailhavas Lustspiel: „Le mariage interrompu“,[3]) das zum ersten Male auf dem Théâtre de la Nation am 10. April 1769 aufgeführt wurde.[4]) (S. 72.)

Der Dichter sagt hierüber selbst:

J'ai encore mis à contribution les Bacchides . . . & je me félicite de devoir à la Pièce latine une scène que je puis dire excellente, puisqu'elle ne m'appartient pas.

Dans la comédie que je viens de citer, Chrisale favorise les amours de son jeune Maître, et lui remet une somme considérable qu'il a enlevée à son vieux Patron. Le jeune homme, piqué contre sa Maîtresse, qu'il croit infidelle, rend l'argent à son père, & voit, un instant après, qu'il en a le plus grand besoin. Il s'adresse à l'adroit Chrisale: celui-ci, découragé, ne veut plus secourir: mais bientôt il se laisse toucher; il ordonne à son jeune Maître de prendre des tablettes, & lui dicte à peu

---

[1]) Walter Scott in seinen „Memoirs of John Dryden“, Paris 1826 (I, 99), urteilt über das Stück: This was originally a translation of „L'Étourdi“ of Molière executed by the Duke of Newcastle, famous for his loyalty, and his skill in horsemanship.

Dryden availed himself of the noble translator's permission to improve and bring „Sir Martin Mar-all“ forward for his own benefit . . . Sir Martin Mar-all was printed anonymously in 1668. It did not appear with Dryden's name until 1697. Der Schauspieler Nokes schuf sich mit Mar-all eine Glanzrolle. (Vgl. Cibber's Apology, pag. 86.)

[2]) I, 104. E. Sommer. Cailhava qui a tiré son „Mariage interrompu“ en partie des Bacchis et en partie de l'Epidicus.

[3]) Auf S. 357—434 des ersten Bandes des „Théâtre de Cailhava“. Paris 1781.

[4]) Hipp. Lucas. Hist. III, 337.

près cette lettre: Salut à mon père. Chrisale me gronde sans cesse, parce que je vous ai rendu votre argent. Je vous avertis de prendre garde aux trames qu'il ourdit pour rattraper cette somme & me procurer le plaisir de la dépenser avec des Courtisannes &c. &c.

Je défie qu'un fourbe ait jamais mis en usage un ressort plus comique, & en même temps plus attachant. C'est dommage que l'écrit ne reparoisse plus, & que l'intrigue n'en fasse plus usage, après l'avoir dicté avec tant d'emphase. J'ai tâché de transporter sur notre Théâtre les Beautés de la Scène latine: j'ai osé davantage, j'ai tâché d'en tirer un plus grand parti que Plaute, & de la dénouer, en la rendant utile à l'intrigue.

In der siebenten Szene des zweiten Aktes spielt die den Bacchides entnommene Szene. Frontin, der Diener des Damis, diktiert hier den Brief an seines Herrn Vater:

Mon père. Après avoir le malheur de vous déplaire je n'ose paroître à vos yeux; mais je crois devoir vous avertir de ne pas ajouter foi à ce que Frontin pourra vous dire . . . Non content de vous avoir déjà trompé, il veut s'excuser auprès de vous en vous trompant encore . . . C'est un fourbe, un scélérat, un traître.

In der nächsten Szene (III, 1) macht dann Argante (der Vater) Frontin denselben Vorhalt, wie Nikobulus dem Chrusalus.

Wichtiger für die spätere Komödie sind die Bacchides durch die Figur des Pädagogen Ludus geworden (vgl. S. 102), der als dottore Bolognese u. s. w. spielt und das Urbild des Hofmeisters in tausend Ängsten (wie in Giov. Girauds [1776—1834] „L' aio nell' imbarrazzo“ [1]) der Hofmeister Gregorio) und aller pedantischen Mentoren geworden ist.

Eine italienische Bearbeitung der Bacchides, die auch gespielt wurde,[2]) liegt vor in „Le due cortigiane“ des Lodovico Domenichi[3]) (in Prosa), Florenz 1563, 8° (Venedig 1620, 1626, 12°); irrtümlich schreibt Argelati[4]) dieselbe dem Lodovico Dolce zu. (In Fiorenza a stanza di Giorgio Marescotti 1563.)

Der Prolog des Lustspieles von Domenichi,[5]) den Sileno, der Erzieher des Bakchus, auf einem Esel[6]) spricht, thut des

---

[1]) Deutsch von Theod. Hell. Dramat. Vergissmeinnicht, 2. Bdch.
[2]) Tiraboschi. VII, 1294.
[3]) Riccoboni. I, 151. — Sulzer. III, 705b.
[4]) Argelati. III, 235.
[5]) Le Dve | Cortigiane. | Comedia | Di M. Lodouico Domenichi. | Al Signor Luca Sorgo | Gentilhuomo Ragugeo. | In Venetia, | Appresso Francesco Franceschini 1567. (44 fol.) — Die Widmung trägt das Datum: 12. Februar 1563. Florenz. — Das Stück wurde ins Französische übersetzt von Hiérôme d'Avost de la Val. — Vgl. Riccoboni, Réflexions S. 119. „Les deux courtisannes,“ nach Beauchamps (Recherches II, 56) nicht gedruckt.
[6]) Nach einem unechten Prologe, der sich bei Rapp (Die pl. L., S. 1590) findet. (Vgl. ebenda S. 1586.)

Plautus und seiner Bacchides Erwähnung: Colui, che prima la compose in Greco, la chiamò le Euantide. Plauto che la fece Latina, la intitolò le Bacchide, e il nostro, che l' ha ridotta in Toscana, la domanda LE DVE CORTIGIANE.

I. Akt. (1.) Livio ist in eine Buhlerin, Isabella, verliebt. Veranlassung dazu gab ihm sein Freund Mario, der, von seinem Vater zur Einziehung von Geldern nach Spanien geschickt, ihm die Obhut über seine Geliebte, die Zwillingsschwester Isabellas, die den gleichen Namen führt, übertragen hat. Noch sucht ihn sein Hofmeister M. Cinthio abzuhalten; allein (2.) die beiden Isabella vermögen mehr, als der an lateinischen Phrasen reiche Pedant. (3.) Wie Ludus, macht Cinthio nochmal den Versuch, seinen Zögling zu retten, so ziemlich mit den Worten des Originales: Egli è un pezzo, ch' io uengo tacito dietro al le tue uestigia per intendere & scrutare quel che tu pensi di fare, con l' esserti tanto lasciuamente adornato & conpto . . . . Et doue capessi tu la uia con tanta pompa. (*V.* 109):

> Iam dudum, Pistoclere, tacitus te sequor
> Inspectans quas tu res hoc ornatu geras.
> — — — — — — — — — —
> Quo nunc capessis ted hinc aduorsa uia
> Cum tanta pompa?

Mit Übergehung der Berufung auf Lykurgus (*V.* 111), zitiert Cinthio einen Vers Ovids: „Sint procul a nobis iuuenes ut femina compti u. s. w. Auf des Pädagogen weitere Frage: Et quid negotii, che negotio ti sospinge? chi habita, chi tiene il domicilio costà? (*V.* 114: Quid, huc? quis istic habitat?) versetzt Livio die Worte des Pistoclerus (*V.* 115): „L' amore, il diletto, uenere, la piaceuolezza, il gaudio, il gioco, il riso, & gli altri suoi fratelli.“

Die Szene verläuft fast wörtlich nach Plautus mit wenig Änderungen, welche die lateinischen Brocken des Cinthio verursachen oder einige nicht mehr verständliche Anspielungen.[1]) Mit den jammernden Worten: Per Deum uerum, che tu hai fatto un cattiuo furto alla età tua, quando hai tennete celate coteste sceleraggini a me, e a tuo padre (= *V.* 166):

> Edepol fecisti furtum in aetatem malum,
> Quom istaec flagitia me celauisti et patrem,

eilt Cinthio ab.

---

[1]) Z. B. (*V.* 119):

> hem quam, o Lude, es barbarus,
> Quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem.
> I, stultior es barbaro Poticio.

. . . doue io credetti già, che fuste piu dotto che *Orando*.

II. Akt. (1.) Vespa, der Diener des Mario, der hier die Rolle des Chrusalus spielt, tritt auf. Seine Begrüssung an das Vaterland entspricht genau jener seines Vorbildes (*V.* 170), nur kömmt er von Spanien, nicht von Ephesus, und sein Gruss gilt nicht Apollo, sondern: Saluto te ancora, M. San Mazzo, il quale habiti uicino alle nostre case, e humilmente ti riuerisco, pregandoti a farsi, e in modo che il mio padron uecchio non mi troui, fin che io non habbia ueduto & fauellato con Liuio, compagno di Mario mio giouane padrone, a cui esso Mario scrisse già una lettera, per conto della sua innamorata, was den Versen des Originales (*V.* 172):

> Saluto te, uicine Apollo, qui aedibus
> Propinquos nostris adcolis, ueneroque te
> Ne Nicobulum me sinas nostrum senem
> Prius conuenire quam sodalem uiderim
> Mnesilochi Pistoclerum, quem ad epistulam
> Mnesilochus misit super amica Bacchide

entspricht. (2.) Vespa trifft Livio, er erfährt, was dieser bisher für seinen Freund thun konnte, und dass der Capitan gefährliche Pläne habe. Das Zusammentreffen des alten Lattantio, des Vaters Marios, mit Vespa (3.), dessen Erzählung von dem Gelde und ihren Schicksalen stimmt wörtlich zu Plautus.

III. Akt. Den dritten Akt eröffnet die Klage des Pädagogen (*V.* 368, Pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci, opsecro). Mit Dante kann er von dem Hause der Buhlerinnen sagen: Lasciate ogni speranza, o voi che entrate. Den Wort-Witz des Chrusalus (*V.* 371, Bacchides non Bacchides, set Bacchae sunt acerrumae) sucht er umschreibend zu geben: „Le cortigiane non sono cortegiane, ne cortesi, ma scorticatrici pessime & peste della incauta iuuentudine.“ Es folgen in genauem Anschlusse an Plautus der Monolog des Mario (2.), die Klage Cinthios gegen Livio bei dem Vater Lattantio (3.), wobei Mario zu Zweifeln über seinen Freund kommen muss, denen er dann (4.) Ausdruck verleiht (*V.* 500). Die ersten Szenen des vierten Aktes bei Plautus, das Auftreten des Livio (5.) und sein Zusammentreffen mit Mario, den er für einen Verräter hält, sind noch zum dritten Akte geschlagen.

IV. Akt. (1.) Der Parasit Godenzo tritt auf: Io son parasito, lecca piatti, & cagnotto d' un Capitano Spagnuolo. Mit ihm trifft Livio (2.) zusammen. Die Unterredung Livios mit Mario (3.), die Hilfe, die Vespa bringt (4.), sein Selbstgespräch (5.), sowie Vespas Zusammentreffen mit Lattantio (6., 7.), ist nur Übersetzung aus Plautus. Cleomachus wird durch den Capitan Martin Alonso di Florestan, der Spanisch spricht, vertreten. (8.) Domenichi hält sich strenge ans Original; nur

reicht der vierte Akt bis Vers 1087 und schliesst mit Filippos (= Philoxenus) Monolog ab.

Der fünfte Akt umfasst in wörtlicher Übersetzung den Rest; die letzten Worte der Caterua spricht eine Isabella.

Was die angeblichen Due Cortigiane des Dolce betrifft, so erklärt Argelati,[1]) er habe sie selbst gesehen. „Libro veduto da noi nella Biblioteca de' P. P. della Compagnia di Gesù, di S. Lucia, in Bologna," und sagt ferner: „Nell' Argomento poscia si spiega essere questa una Traduzione della Bachilide (sic!) di Plauto, così = Colui che prima la compose in Greco la chiamò Evantide, poscia Plauto, che la fece Latina la chiamò Bachilide, ed il nostro che l' â tradotta in Italiano, la domanda le due Cortigiane."

Allacci[2]) nennt das Stück nicht; ich konnte es nicht finden. Es ist vielmehr ein Irrtum Argelatis, da Widmung und Einleitung der dem Dolce zugeschriebenen Komödie sich bei Domenichi finden.[3])

X. Mostellaria.[4])

Es ist ein ungeheuer heiteres Lustspiel, „ein Stück von sehr korrekter Anlage, durch die Mannigfaltigkeit gut gezeichneter Charaktere hervorragend,"[5]) das uns Plautus unter dem Namen Mostellaria (Geistergeschichte) vorführt.

> Ludos ego hodie uiuo praesenti huic seni
> Faciam: quod credo mortuo numquam fore,

verkündet (*V.* 427) der Sklave Tranio.

---

[1]) A. a. O. S. 235. Anm. f.

[2]) A. a. O. S. 448 u. 449.

[3]) Ob und in wie weit einige ähnlich betitelte Stücke, z. B. die Corteggiana des Ambrosio Passerotta 1638 (Allacci, 88), l' astuta Corteggiana des Giulio Cesare Sorrentino 1631 (Allacci, 42), u. a., mit den Bacchides vielleicht zusammenhängen, konnte ich nicht ermitteln. — Les courtisannes ou l'école des mœurs, Comédie par l'auteur de la comédie des philosophes (Paris 1775), gehört nicht hierher.

[4]) Ausgaben: Traduction de la Comédie de Plaute intitulée Mostellaria. Avec le texte revu sur plusieurs manuscrits et sur les meilleures éditions. Versailles, R. J. Jacob. An XI. 213 pagg. — A. Lorenz (Berlin 1866); W. Ramsay, London 1869 (udgivet af S. Bugge, Christiania 1873). — Hier ist zitiert nach der Ausg. von Frd. Ritschl (Bonnae 1852). — Deutsche Übersetzung von G. G. S. Köpke (Berlin 1809); Rost 1824. Progr., 52 S.

[5]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 149.

Optumas frustrationes dederis in comoediis,

wiederholt er (*V.* 1152) seinem Herrn.

Der erste Akt führt uns in das Haus des Theuropides. Dieser weilt seit drei Jahren in Ägypten. Sein Sohn Philolaches führt seitdem ein überaus lockeres Leben. Das Stück eröffnen die beiden Sklaven des Theuropides, Grumio und Tranio, zwei Namen, welche in Shakespeares „Taming of a shrew" wiederkehren und Rapp[1]) zu der Idee führen, „dass auch ein Plautus auf dem Schreibtisch des jungen studierenden Shakespeare gelegen haben mag." Grumio macht seinem Mitsklaven Tranio heftige Vorwürfe, dass er den jungen Herrn verführe und mit ihm Hab und Gut durchbringe, weshalb er ihn (*V.* 3) „erilis pernicies" nennt.

Philolaches tritt auf, und in einem langen Monologe giebt er uns ein Bild von sich selbst. Er ist ein Haus, das der Baumeister gut gebaut hat. Liederlichkeit aber hat an den Grundfesten desselben gerüttelt, und nun ist es arg erschüttert.

Atque ea haut est fabri culpa, set magna pars
Morem hunc induxerunt: si quid nummo sarciri potest,
Vsque mantant, neque id faciunt, donicum
Parietes ruont: tum aedificant aedis totas denuo.

(*V.* 114) u. s. f.

Philematium und ihre Magd Scapha treten ein. Philolaches hat das Mädchen losgekauft, und sie schmückt sich nun, ihm recht zu gefallen, und zwar ihm allein. Scapha will zwar in ihr den Glauben bestärken, dass ihr Philolaches ihre Treue niemals durch Beständigkeit seiner Liebe lohnen werde; allein sie will es nicht glauben. Philematium in ihrem Verhältnisse zu Scapha ist nach dieser Szene von Rapp[2]) mit Marianne in ihren Beziehungen zur alten Sibylle in Goethes Wilhelm Meister zusammengebracht worden. Nachdem Philolaches lange das reizende Gespräch seines Mädchens mit angehört und zum Teil sich der alten Scapha gefreut, zum Teil ihre Rede unlieb aufgenommen hat, tritt er vor und begrüsst sie. Ein Mahl wird aufgetragen, zu welchem sich ein zweites, allerdings ungleich leidenschaftlicheres Liebespaar gesellt, der völlig betrunkene Callidamates und seine Buhlerin Delphium.

Noch liegen die beiden Paare angeheitert zu Tische, da naht am Beginne des zweiten Aktes Tranio mit der verhängnisvollen Botschaft (*V.* 350):

---

[1]) Die pl. L., S. 510. — Vgl. auch hier S. 78.
[2]) A. a. O., S. 509.

Occidit spes nostra: nusquam stabulumst confidentiae.
Nec Salus nobis saluti iam esse, si cupiat, potest:
Ita mali moeroris montem maxumum ad portum modo
Conspicatus sum —

mit wenig Worten, der alte Herr ist zurückgekehrt, „erus aduenit peregre.“ Tranio hat ihn selber gesehen. Nun ist Tranio und alle verloren. Mühsam weckt man den trunkenen Callidamates, der nicht gehen will und zu allem noch immer ruft: „ualeat pater!“ (*V.* 374) „iube eum abire rursum!“ (*V.* 377) „iam pol ego occidam patrem!“ (*V.* 384) — ein treffliches Bild eines Berauschten und Schlaftrunkenen. Alles ist entsetzt; da erklärt Tranio, helfen zu wollen. Die beiden Mädchen werden ins Haus geschickt, nach ihnen Philolaches mit dem Auftrage, sich drinnen völlig ruhig zu verhalten und auf keinerlei Klopfen zu öffnen.

Froh, das Land begrüssen zu können, steht Theuropides vor der Schwelle seines Hauses in pathetischer Rede (*V.* 431):

Habeo, Neptune, gratiam magnam tibi,
Quoniam amisisti me a te uix uiuom modo.

Nach drei Jahren sieht er die Heimat wieder (*V.* 441):

Credo, expectatus ueniam familiaribus.

Da bemerkt er die Thür verschlossen (*V.* 444):

Set quid hoc? occlusa ianuast interdius.

Er will pochen, da tritt ihm Tranio entgegen. Mit allen Gebärden des Entsetzens hält er ihn zurück, sich seinem Hause zu nahen, und erzählt ihm, dass dasselbe seit etwa sieben Monaten unbewohnt stehe. Dem Philolaches sei nachts ein Geist erschienen (*V.* 490): „Ait uenisse illum in somnis ad se mortuom,“ und habe ihm gesagt (*V.* 497):

Ego transmarinus hospes sum Diapontius.
Hic habito: dedita haec mihist habitatio:
Nam me Acheruntem recipere Orcus noluit,
Quia praemature uita carco. per fidem
Deceptus sum: hospes me hic necauit, isque me
Defodit insepultum clam in hisce aedibus,
Scelestus, auri causa. nunc tu hic emigra:
Scelestae haec aedes, impiast habitatio.

Anfänglich verliert Theuropides die Besinnung nicht.

Nihil ego formido: pax mihist cum mortuis,

meint er (*V.* 514); endlich aber zieht er doch ab, den Herkules anrufend.

Im dritten Akte bestürmt der Wucherer (danista) den Sklaven Tranio eben um die fälligen Zinsen seines dem jungen Herrn gegebenen Darlehens, als unglücklicherweise Theuropides dazukömmt. Nun findet Tranio keinen andern Ausweg mehr, als dem alten Herrn zu erzählen, sein Sohn Philolaches habe, um den Geistern zu entgehen, ein neues Haus spottbillig erstanden und schulde an dasselbe noch vier und vierzig Minen, „et sors et faenus“ (*V.* 631). Theuropides ist hocherfreut über den günstigen Handel, und dass der Sohn dem Vater so sehr gleiche (*V.* 638):

Euge, Philolaches
Patrissat: iam homo in mercatura uortitur.

Gerne lässt er sich herbei, die Forderung des danista abzugleichen; nun will er aber auch von dem neu gekauften Hause hören. „Qua in regione istas aedis emit filius?“ (*V.* 659.) In seiner Verlegenheit kann Tranio nur erwidern (*V.* 669):

de uicino hoc proxumo
Tuus emit aedis filius.

Er will sofort das Haus besichtigen.

At hic sunt mulieres:
Videndumst primum, utrum eae uelintne an non uelint,

wirft (*V.* 680) Tranio ein. Wieder ist es Theuropides zufrieden, da naht der Besitzer des Hauses, der Nachbar Simo, der eben seiner „dotata uxor atque anus“ (*V.* 703) aus dem Wege gehen will. Tranio zieht ihn beiseite und vertraut ihm kurz, der alte Theuropides wolle seinen Sohn verheiraten, sein Haus erweitern und deshalb das Innere von Simos Haus näher besehen. Gerne gestattet es der freundliche Nachbar, nicht ohne ein paarmal Theuropides durch Redensarten von „seinem“ Hause stutzig zu machen.

Qualibet perambula aedis oppido tamquam tuas,

erlaubt ihm Simo (*V.* 809). „Tamquam?“ frägt Theuropides betroffen. Tranio aber flüstert ihm zu, der Kummer wegen des vorteilhaften Kaufes nage ihm noch am Herzen; er möge ihn nicht kränken. „Noli facere mentionem te emisse has!“ (*V.* 813). Nach kurzer Zeit kommen Tranio und Theuropides, letzterer hocherfreut über den günstigen Kauf seines Sohnes, aus dem Hause zurück.

Im vierten Akte erscheint Phaniscus, der Sklave des Callidamates; er hat eine Botschaft an seinen Herrn. Nach einigen Reden zwischen ihm und einem andern Sklaven kömmt

Theuropides eben recht, um zu sehen, wie Phaniscus an der Thüre seines verhexten Hauses pocht. Voll Besorgnis stürzt er auf ihn zu, „quid istas aedis frangitis?“ (*V.* 939). „Erus hic noster potat,“ erwidert Phaniscus. „Unmöglich! Das Haus ist unbewohnt.“ „Erras peruorse, pater,“ lächelt Phaniscus (*V.* 952). „Seit sechs Monaten ist alles leer,“ versichert der Alte und muss nun als Antwort hören (*V.* 956):

heri et nudiustertius,
Quartus, quintus, sextus usque, postquam peregre hinc eius pater
Abiit, numquam hic triduom unum desitumst potarier.
— — Triduom unum haut intermissum hic bibi,
Scorta duci, pergraecari, fidicinas, tibicinas
Conduci.

„Und wer hat das gethan?“ „Philolaches, der Sohn des Theuropides.“ Um dreissig Talente hat er Philematium gekauft; alles geht von Tranio aus (*V.* 983):

Vnus istic seruos est sacerrumus,
Tranio: is uel Herculi conterere quaestum possiet.
Edepol ne me eius patris nunc misere miseret: qui quom istaec sciet
Facta ita, amburet ei misero corculum carbunculus.

Dazu kömmt noch Simo, und so klärt sich auch die Geschichte mit dem Hauskauf als eine Lüge auf. Aufs höchste erbost, geht Theuropides ab.

Den fünften Akt eröffnet Tranios Selbstgespräch; er hat durch den Garten die Zecher hinausgelassen und steht nun allein. Theuropides kömmt auf ihn zu, anscheinend ruhig. Da aber Tranio Schlimmes ahnt, so eilt er auf einen Strassenaltar (*V.* 1094: „Ego interim aram hanc occupabo“), um „als Vorsitzender das Verhör zu leiten“.

„Hic ergo tibi praesidebo, ne interbitat quaestio.“

(*V.* 1096.) Unterdessen hat Callidamates seinen Rausch ausgeschlafen (edormiui crapulam, *V.* 1122) und tritt als Abgesandter des Philolaches auf, um den Vater zu beschwichtigen. Dies gelingt ihm auf eigene Art. Er gesteht alle Streiche des Sohnes zu; aber (*V.* 1158):

Scis solere illanc aetatem tali ludo ludere,

und früher schon (*V.* 1139) hatte Tranio seine Verteidigung dahin gerichtet:

Fateor potauisse, amicam liberasse absente te,
Faenori argentum sumpsisse: id esse absumptum praedico.
Numquid aliut fecit, nisi quod summis gnati generibus?

ferner wollen alle zusammen den Schaden tragen (*V.* 1160):

Faenus, sortem sumptumque omnem, qui amica emptast, omnia
Nos dabimus, nos conferemus, nostro sumptu, non tuo.

Der Alte will alles verzeihen, wenn es den Sohn reut (*V.* 1164):

Immo me praesente amato, bibito, facito, quod lubet;
Si hoc pudet, fecisse sumptum, supplici iam habeo satis,

worauf sich Tranio darauf beruft, dass er es auch bereue. Erst nach längeren Bitten des Callidamates geht der Sklave straffrei aus.[1])

Die Figuren des Stückes sind ihrer Mehrzahl nach gut gezeichnet und ihre Charaktere wohl durchgeführt. Der alte Theuropides, der noch als Greis die Last dreijähriger Geschäftsreisen auf sich nimmt, ist ein echter Kaufmann. Seine merkantilen Anschauungen entwickelt er (*V.* 799):

Sibi quisque ruri metit — —
Lucri quicquid est, id domum trahere oportet.

Schlau sucht er, den Sklaven zu fangen, „docte atque astu“ (*V.* 1069).

Sein Sohn Philolaches wird nachdrücklich als früher von vorzüglichen Sitten geschildert. „Adulescentem optumum,“ nennt ihn (*V.* 21) Grumio.

Quo nemo adaeque iuuentute ex omni Attica
Antehac est habitus parcus nec magis continens

(*V.* 30). „Video corruptum ita ex adulescente optumo“ (*V.* 84). Philolaches selbst sagt es von sich (*V.* 137):

Venit ignauia: ea mihi tempestas fuit,
Quae mi aduentu suo grandinem, imbrem attulit.
Haec uerecundiam mi et uirtutis modum
Deturbauit detexitque de me ilico.
— — — — — — — — — —
Nunc simul res, fides, fama, uirtus, decus
Deseruerunt: ego sum in usu factus nimio nequior.

Mit Reue misst er sich selber die Schuld zu (*V.* 149):

Cor dolet, quom scio ut nunc sum atque ut fui:
Quo neque industrior de iuuentute erat
— — — — — — — — — —
Nunc, postquam nihili sum, id uero meopte ingenio repperi.

Er versteht es aber, ein flottes Haus zu führen.

---

[1]) Sulzer, Theorie etc., I, 227[a], tadelt an der Mostellaria allerdings „eine so unvollständige Auflösung, dass das Ende davon ganz abgeschmackt wird“.

Musice hercle agitis aetatem ita ut uos decet:
Vino et uictu, piscatu probo, electili
Vitam colitis,

rühmt Simo Tranio gegenüber (*V.* 729).

Seine Geliebte Philematium hat ihn zunächst verdorben.

Haec illast tempestas mea, mihi quae modestiam omnem
Detexit tectus qua fui,

gesteht er bei ihrem Anblick (*V.* 162). Es ist ein kokettes, berechnendes Mädchen: „Volo me placere Philolachi“ (*V.* 167), sagt sie und verwendet unendliche Sorge auf ihren Putz. Sie hat eine gute Erziehung genossen. „Tam catam, tam doctam et bene educatam“ (*V.* 186), nennt sie Scapha. Philolaches, der sie losgekauft hat, bleibt sie ewig dankbar (*V.* 204, 214), trotz der schlimmen Lehren, die ihr die alte Scapha giebt, welche den Grundsatz vertritt, den wir im Munde der lena öfter zu hören bekommen (*V.* 190):

Matronae, non meretricis est, unum inseruire amantem.

Der gelungenen, so naturgetreuen Gestalt des Callidamates ist bereits Erwähnung geschehen. Er ist der liebste Freund des Philolaches (gnati sodalis, *V.* 1120. Omnium primum sodalem me esse scis gnato tuo, *V.* 1154), dem neben der Liebe der Trunk am Herzen liegt. „Da illi quod bibat!“ ist sein letzter Ruf (*V.* 344), da er berauscht fortgetragen wird.

Der Vertreter des „genus quod improbissumumst“ (*V.* 623), der Wucherer, der Mann der schlechtesten Zunft (*V.* 657):

Nullum edepol hodie genus est hominum taetrius
Nec minus bono cum iure, quam danisticum,

ist eine Art Vorbild des Shylock. Wie dieser ruft „I'll have my bound“, so der danista (*V.* 602):

Cedo faenus, redde faenus, faenus reddite.
Daturin' estis faenus actutum mihi?
Daturne faenus?

Der seiner ehelichen Pflichten müde Simo begegnet, zum Teile mit Anklängen an die Asinaria (*V.* 872 ff.), in späteren Komödien öfter.

Noch bleiben die beiden Sklaven, Grumio und Tranio.

Grumio ist der ehrliche, derbe Bauer, während Tranio den Städter spielt.

Tu urbanus uero scurra, deliciae popli,
Rus mihi tu obiectas?

hält er Tranios Spott entgegen (*V.* 15). Tranio wird von Grumio richtig charakterisiert als der Verführer des jungen Herrn, der Verschwender des anvertrauten Vermögens. Nochmal später zeichnet ihn Phaniscus als den Ruin des Hauses. Sein Grundsatz, überall die Frechheit vorzukehren, wo es nicht anders geht, ist in *V.* 1042 ausgesprochen:

Qui homo timidus erit in rebus dubiis, nauci non erit.
Atque equidem, quid id esse dicam uerbum nauci, nescio.

Er freilich misst seine Thaten mit anderm Masse. Wie die plautinischen Sklaven sich ähnlich öfter rühmen, so darf er von sich sagen (*V.* 775):

Alexandrum magnum atque Agathoclem aiunt maxumas
Duo res gessisse: quid mihi fiet tertio,
Qui solus facio facinora inmortalia?

Die Bearbeitungen der Mostellaria durch spätere Dichter sind ziemlich zahlreiche und meist gelungene.

Im Jahre 1501[1]) spielte man die Mostellaria in Italien in Berrardos[2]) klassischer Bearbeitung. In hübschen Terzinen geschrieben und von einem argumento eingeleitet, hält sich die Übersetzung zwar streng an den Urtext, wird aber, was die natürliche Folge des Reimes ist, vielfach breiter und begnügt sich meist damit, den Gedanken paraphrasiert wieder zu geben. So werden z. B. die Eingangsverse:

Exi e colina sis foras, mastigia,
Qui mi inter patinas exhibes argutias.
Egredere, erilis pernicies, ex aedibus;

bei Berrardo:

Scime presto fora de cusina,
Asino proprio da botte e bastone,
Che altro che quel non chiama la tua schina.
Non mi dar noia tra i piate poltrone
Nesci de queste case presto fora,
Disfatione, e rouina del patrone.

Hier ist der alte Herr erst zwei Jahre vom Hause weg (gegen *V.* 79, 440), und Grumios Wunsch (*V.* 77) lautet hier:

---

[1]) Tiraboschi. VI, 878.

[2]) Mvstellaria, | Comedia di Plavto | intitulata la Mustellaria dal latino al | uolgare tradotta per Geronimo | Berardo nobile ferrarese, | & con ogni diligentia corretta & nuoua|mente . stampata 1530. 67 fol. (Vignette: Plautus.) Nach fol. 67. „Stampato in Vinegia per Nicolo di Aristotile detto Zoppino MDXXX. — Argelati. III, 233.

Quanto posso ui prego, oh immortal Dei,
Che facciate che 'l uecchio qual è absente
Già son due anni sel conto ben fei . . .

u. s. w. So ist wesentlich erweitert *V.* 157, wo Philematium, die hier Philocomasia heisst, von ihrem kalten Bade spricht:

Iam pridem ecastor frigida non laui magis lubenter,
Nec quod me melius, mea Scapha, rear esse deficatam.
Scapha per Dio che già più tempo è hormai
Che de uoglia meglior quanto son hora
D' acqua fresca così non mi lauai,
Ch' io fusse tanto d' ogni affanno fora
E quieta fusse più la mente mia
Ne che più sana me sentisse anchora.

Diese Szene schliesst den ersten Akt ab mit Philocomasias Worten an Philolaco:

Andiamo in casa, o dolce anima mia,
E li in piacer insieme si staremo,
Insino ch' el mangiare in ordin sia
E poi qui innanzi apparecchiar faremo.

Der zweite Akt führt uns das Gastmahl vor, an welchem der Parasit Callidamante und seine Geliebte Delphia Anteil nehmen. Die Worte Philematiums (*V.* 308, Age accumbe igitur u. s. w.) beginnen denselben. Verschiedenes hat Berrardo beigefügt, was das Original nicht bot, so z. B. Scaphas Worte an Philocomasia:

Ben ua poi distentando il mantile,
Impara che ogni dì uai più ingrossando.

Die Anordnung ist eine durchaus andere. Philocomasia bringt eben einen Toast aus:

In questo mezzo da la tazza intorno
A Delphia prima e da poi beua ogniuno.
E Dio faccia che questo e ogni altro giorno
Ciascun de nui sia de ogni mal digiuno,

als Tranio die Schreckensnachricht von der Ankunft des Alten bringt. Die Szene verläuft so ziemlich, wie bei Plautus. Der betrunkene Parasit Callidamante meint:

Se gli è tornato, lo mantegna Dio
Sano e prospero, adempia ogni sua spene,
Parmi hauer fatto hormai l' ufficio mio.

Die Worte des plautinischen puer (*V.* 420):

Erus te iussit maxumo
Opere orare, ut patrem aliquo apsterreres modo,
Ne introiret aedis,

übernimmt hier Philocomasia:

Philolaco a pregar ti manda assai
Che in alcun modo il padre intrar non lassi,
Se non desidri darli pene e guai.

Das Weitere nimmt Tranio auf sich. Die Ankunft des Teropide ist nach dem Originale; ebenso im grossen Ganzen die Erzählung vom Geisterspuke. Aus dem einfachen „Hercules, te ego inuoco“ (*V.* 528) wird hier:

Hercule, Hercule io te inuoco a tutte l' hore,
Hercul, te chiamo per aiuto mio;
Hercul, uogli guardarmi da dolore,

wozu Tranio bemerkt:

Et Hercule inuocar uoglio anchora io,
Che hoggi a te uecchio dia tutti i gran mali
Che altro ch' el tuo morir hor non desio,

das einfache (*V.* 529) „Et ego, tibi hodie ut det, senex, magnum malum“ (um *V.* 442) verstärkend. Mit der Klage des Alten schliesst der zweite Akt.

Der danista beginnt, wie bei Plautus (*V.* 532), den dritten Akt. Dem Alten wird vorgelogen (*V.* 649), dass die vierzig Minen dienten:

per ara
De certe case quale esso ha comprate.

Es folgt die Szene mit Simon, und Tranios Monolog (*V.* 775):

E glie gran fama de[1]) Alessandro magno
E de Agatocle che ferno gran fatti
Et io pel terzo a lor sero compagno,

schliesst den dritten Akt ab.

Teropide leitet den vierten Akt mit einigen bei Plautus nicht stehenden Worten ein. Das heus Theuropides (*V.* 784), hier:

Teropide, o Teropide, mio buono
Lui non risponde e pur il uo chiamando,

führt wieder auf das Original hinüber. Eine lange Rede Tranios schliesst die Szene. Ihr Grundgedanke ist:

Pur spiero al mio patron la beffa intiera
Fare e non mi uoglio disperare,
Che troppo è stolto l' huom che se despiera.
E ne gli inganni mei uoglio sperare.

---

[1]) Orig. che.

Dannisco (= Phaniscus) führt die Katastrophe herbei. Vorerst aber ist eine kleine Szene eingeschoben, in welcher Tranio mit Dannisco scharf aneinandergerät, wohl um die spätere Schilderung des „seruo ribaldo e discortese“ noch mehr zu motivieren. Teropide will sich volle Gewissheit bei Simon holen.

„Da lui saprò se rouinar debbo in tutto.“

Den fünften Akt beginnt Teropide, der Simon erwartet, mit einer langen Rede. Tranio hat neuen Mut gefasst (*V.* 1041):

L' huom che in le cose dubbie e perigliose
L' animo perde, e si mette timore
Non ual per certo un uil gussio de nose.

Teropide mit seinen lorarii fasst ihn, Callidamante vermittelt glücklich, sodass Tranio zufrieden mit den Worten schliessen kann:

O spettator, la fabula è finita,
Se quella u' è piacciuta assai me piace.
Hormai ui lascio e con uui sempre unita
Sia sanità, piacer, concordia e pace.

Manche sogenannte Nachahmung ist weniger frei gehalten, als diese Übersetzung, in welcher zunächst nur die Gedanken des Originales festgehalten sind. Diese freien Bearbeitungen des Berrardo, deren Hauptwert in ihrer geschmeidigen Form liegt, haben in Italien wesentlich zur Popularisierung der plautinischen Lustspiele beigetragen.

Einen Schritt weiter, d. h. zur Lokalisierung des Themas, ging Ercole Bentivoglio[1]) mit seinem Lustspiele „I fantasmi“.[2])

Seinem Prologe nach ist Ercole Bentivoglio ein glühender Verehrer der Antike. Er beginnt seine nach dieser Seite hin äusserst interessante Dichtung:

Diasi pur uanto questa nostra etate
D' ingegno e di saper, sia pur superba
Et stiasi nel suo error, ne la sua uana
Persuasion ch' io dirò sempremai
Ch' i nostri antiqui fur tanto ingegnosi
In ogni studio loro & tanto bene
Seppero dire & far, che noi moderni

---

[1]) Gest. 1572. — Ginguené. VI, 294. — Ruth. II, 587. — Klein. IV, 848. — Ussing. III, 199. — Lorenz zum Miles gloriosus, S. 274.

[2]) I Fantasmi. | Comedia | del S. Hercole | Bentivoglio. | In Vinegia. Appresso Gabriel, Giolito de Ferrari. 1545. 38 fol.

Non sappiam dir, ne far perfettamente
Alcuna cosa, se dietro a i famosi
Vestigi lor non ci sforziam di gire:
Che come uno scultore, un dipintore
Non potrà mai dipingere o sculpire
Figura onde habbia honor, se pria non uede
Et le sculture & le pitture antique
Di cui tolga il model, così anchor noi
Non possiam fare alcuna cosa bella,
Se questa antiquità per nostro specchio
Non ci mettiamo inanzi.
Onde l' autore
A ciò pensando, & che Terentio & Plauto
Fur grandi imitatori (perche l' uno
Epicarmo imitò, l' altro Menandro)
E che troppa sarebbe presontione,
Troppo espressa ignoranza, s' anchor egli
Non fusse imitator di questa sacra
Antiquitate, *ha questa sua comedia*
Fatta a imitation d' una di Plauto.
Spero ui piacerà che tutta è piena
Di uarij giuochi & di passion d' amore:
Il nome è de la favola i fantasmi.

I. Akt. Die erste Szene schliesst sich genau an Plautus an. Der „castaldo" Gobbo (= Grumio) ist erzürnt über Negro (= Tranio), der seinen jungen Herrn völlig zu grunde richtet. Negro tritt aus dem Hause, wie Tranio (*V.* 6):

Quid tibi malum hic ante aedis clamitatiost?
C' hai tu nel capo, bestia, che si forte
T' odo gridar dinanzi a queste porte?

„O," meint Gobbo, „kömmt der alte Herr je wieder aus dem heiligen Lande zurück, ‚oue per sua diuotion è gito,' dann wird es schnell anders werden." Als er schied, hatte er den Knaben und das Haus dem Diener Negro übergeben (*V.* 30):

Non era in questa terra il più gentile,
Il più discreto giouine di Fuluio;

jetzt aber ist er:

per colpa tua, Negro, il maggiore
Puttanier d' esta terra.

Negro schilt ihn zwar den Kuhhirten; Gobbo jedoch erwidert ihm fein:

Anzi pastor di uacche
Sete uoi che pascete le puttane:
Le mie almen di poco son contente,
Le uostre insatiabili & dannose.

Doch wird er fortgeprügelt, und sein Wunsch ist nur, der alte Herr möge recht bald aus Jerusalem wiederkehren. —

Negro berichtet in einem Monologe von Fulvios Liebe und giebt sich der Hoffnung hin, der Alte werde sobald nicht kommen. — Der Parasit Apitio tritt auf; er wird treffend beschrieben:

Questo è colui che dieci fegatelli
Trangugia in duo bocconi, & mangia al pasto
Quattro libbre di carne & dieci pani;
E tre sordelle piene di minestra
E quaranta bicchier' uota di uino.

Das Leben des jungen Herrn ist so ganz nach dem Sinne des Parasiten. „Non uiue almen come facea suo padre," der sparsam und nüchtern war. — Ein launiges Gespräch des Sklaven Riccio mit dem Koche Ruffio, welche beide die Tische in die kühle Halle schleppen, beendet den Akt.

II. Akt. Lavinia hat sich gebadet und geschmückt, wie Philematium. Heute will sie schön sein. Wie Philematium (*V.* 166, Contempla amabo u. s. w.), sagt sie zu Lucia:

Ma contemplami un poco: & dimmi s' io
Ti piaccio in questa ueste?

Ebenso lautet Lucias Antwort später, wie jene Scaphas (*V.* 173, „Virtute formae id euenit, te ut deceat quicquid habeas"):

Si grande è la belta uostra, Lauinia,
E tante gratie u' hanno date i Cieli,
Che tutto quel che ui mettete intorno
V' adorna, & gratia, & leggiadra n' accresce.

Lavinia schmückt sich noch, was ihr Lucia verweist, die ihr, wie Scapha Philematium, Ratschläge aller Art giebt, so auch den, sich nicht mit einem Manne allein zu begnügen: „N' a duo, ne a tre, ne a dodici, ne a uenti!"

Das können die reichen Mädchen thun, die armen, wie wir:

Non mertan riprension, se a questo e a quello
Fanno piacer, per sostentar la uita.

Indessen will Lavinia keine öffentliche Dirne sein, und zwar aus eigenartigen Gründen.

Lau. Oltre l' infamia, il sottoporsi a tanti
Non è di gran pericolo e di danno?
Luc. Che pericolo? che danno?
Lau. De la uita:
Luc. E come de la uita?
Lau. Facilmente
Pigliassi *'l mal francesco.*
Luc. Facilmente
Hoggi l' acqua del legno ne risana.

Dies Gespräch, dem Riccio mit spöttischen Seitenbemerkungen zugehört hat, unterbricht die Ankunft Fulvios, der mit Apitio und Flaminio zum Mahle kömmt. Nach herzlichem Empfange spricht man vom Abendessen und will sich eben zur Tafel setzen, da stürzt Negro herein. Siam rouinati! (*V.* 350).

Noch lebhafter, als bei Plautus, berichtet er, messer Basilio, der Vater, sei zurückgekommen und bereits in Ferrara.

Neg. L' hò uisto:
Fulv. Con quegli occhi?
Neg. Con questi occhi.

Apitio teilt, wie Callidamates, die allgemeine Bestürzung nicht. Er geht nicht, ehe er nicht gegessen hat. Negro fasst einen Entschluss:

Io uoglio far in modo che non solo
Non entri 'n questa casa questo uecchio,
Ma che pur non ardisca di toccarla.

(*V.* 389:) Satin' habes, si ego aduenientem ita patrem faciam tuum,
Non modo ne intro eat, uerum etiam ut fugiat longe ab aedibus?

Das Haus soll verschlossen werden.

Chiudete tutte quante le finestre
Che guardan su la strada & state cheti:
E non fate alcun strepito —
— — — — — — ne sia
Chi risponda di uoi, quando a la porta
Il uecchio picchierà.

(*V.* 400:) *Omnium primum dum haec aedes iam face occlusae sient.*
Intus caue muttire quemquam siueris. —
— — — — — — — — — —
Neu quisquam responset, quando hasce aedis pultabit senex.

Nach diesen Anordnungen tritt Negro zurück. („Concedam a foribus huc," *V.* 429):

io uoglio star nascosto
Colà dietro à quel canto insin che giunga.

III. Akt. Basilio (= Theuropides) dankt Gott, dem Meere entkommen zu sein, wobei Negro (wie Tranio) seine Bemerkungen macht.

Bas. O con che desiderio i miei di casa
Mi debbon aspettare: o che allegrezza
Hauran come mi veggono.
Neg. Allegrezza
Haurian' udendo che tu fussi morto.[1])
Bas. Donde proccede
Che le porte son chiuse. Ecci nessuno?[2])
Aprite! oh là! nessun risponde; aprite.

---

[1]) *V.* 440.
[2]) *V.* 444 u. s. w.

Neg. Qual è quest' huom che cosi s' avicina
A queste nostre porte?
Bas. Se la uista
De gli occhi non m' inganna quello è 'l Negro,
Mio famiglio; gliè desso.

Basilio ist noch freundlicher als Theuropides.

I' ti abbraccio & ti bacio, perche, Negro,
T' hebbi come figliuol sempre mai caro.

Länger und herzlicher, als bei Plautus, verweilt er erst bei Nachfragen um seinen Sohn, sein Haus u. s. w. Er hört, dass Fulvio auf dem Lande sei. „Warum aber pochte ich vergeblich ans Haus?"

Bas. Quasi ruppi & gittai l' uscio à terra.[1])
Neg. Ahimè, patron, che è quel che u' odo dire?
Voi dunque hauete tocche quelle porte?
Bas. Perche ragion non doueu' io toccarle?

Noch weit mehr, als Tranio, klagt Negro über diese Kühnheit.

Fateui 'l segno de la santa croce!

Erst blickt er, wie Tranio, vorsichtig um sich, ob niemand lausche (*V.* 472):

Tra. Circumspicedum, numquis est,
Sermonem nostrum qui aucupet.
Theur. Tutum probest.
Tra. Circumspice etiam.
Theur. Nemost: loquere nunc iam!
Neg. Ma guardate, patron, prima d' intorno
Se persona uedete che n' ascolte.
Bas. Persona non appar per questa strada.
Neg. Voltateui di nuouo: appar alcuno?
Bas. Tu puoi incominciar sicuramente.

Dann beginnt er unter allerlei Zeremonien seine Erzählung (*V.* 470):

Son otto mesi homai che 'n questa casa
Non habita persona.

Nicht um alles möchte Negro hier eine einzige Nacht schlafen,

Perch' ella è tutta piena di fantasmi,
Di Spirti, di Diauoli infernali.

In langer Rede erzählt nun Negro, wie Fulvio eines Nachts wie verzweifelt davon rannte, mit dem Bemerken, nach neun

[1]) *V.* 454 u. s. w.

Tagen wolle er ihm den Grund hiervon angeben. Negro selber sei im Hause geblieben, da sei an sein Bett ein Geist getreten mit den Worten:

Hor odi quel ch' anchor a Fuluio hò detto:
Non mettete mai piu qua dentro il piede:
Ch' io non ui lascierò riposar mai
Giorno ne notte: ch' io son qui sepolto.
Et starui mi conuiene eternamente.

Das Weitere stimmt wieder zu Plautus. (*V.* 500: per fidem ff.):

Fui da un falso amico
Albergato una uolta in questa casa,
Il qual m' uccise su la mezza notte
Quando dormiuo i & tolsemi i danari
— — — — — — — — —
E poi mi sepelì sotto la scala.

Negros Bericht hat den gewünschten Erfolg. Da kömmt Orafo mit einem von Fulvio verpfändeten Ring, um dessen Erlös Lavinia zwei seidene Kleider erhielt. „Woher sind die Ringe? Wie konnte Fulvio es wagen, die Kassette zu erbrechen?" frägt der Alte. Negro aber hat die Lüge bereit. In einer sehr langen Rede, die das kurze Wort Tranios „Aedis filius tuus emit" (*V.* 636) ersetzt, berichtet Negro, dass Fulvio ein Haus erstand:

una miglior' in questa terra
Non potreste trouar.

„Wo ist es?" „„An der Ecke linker Hand."" Ohne Brille kann Basilio nicht sehen. „Wem gehörte es?" „„Dem Schneider Lucchino."" „Ma uoglio ire a uederla" (= *V.* 674: Cupio hercle inspicere hasce aedis). „„Man muss doch den Schneider erst in Kenntnis setzen."" Basilio macht erst einen Besuch. Indessen sich Negro über die Dummheit seines Herrn wundert:

O Dio, come è possibile che tanta
Semplicità, tanta sciocchezza regni
In intelletto human!

kömmt der Schneider Lucchino. „Gliè desso" (*V.* 687, progreditur ipsus).

Negro teilt ihm, mit Beziehung darauf, dass Fulvio und Lavinia seine gute alte Kundschaft seien, mit, er möge auf die Pläne des Alten eingehen und sein Haus für ihn bereit halten, was er gerne thut.

IV. Akt. Nicht so gefällig ist des Schneiders Weib Margherita. Sie ist wegen des ihrem Hause zugedachten Besuches

mit ihrem Gatten bös in Streit gekommen, wobei sie ihm alles Mögliche vorwirft:

se non u' hauessi
Data si bella dote, non sareste
Vn infelice, un pouer farsettaio
Senza bottega, senz' alcun famiglio?

Basilio kömmt mit Negro, um das Haus in Augenschein zu nehmen.

Vedete, come è tutto mesto in uisto,
Perch' è di questa uendita pentito.
(V. 796. *Set ut maestus est, hasce se uendidisse.)*

Indessen Lucchino den alten Basilio ins Haus einführt, bleibt Negro aussen mit einem etwas seltsamen Monolog (nach *V.* 775). Wenn Davus und Sosia von den alten Schriftstellern erhoben werden:

Non merto anch' io che '*l Bembo* ò *Paulo Giouio*
In cronica mi ponga?

u. s. w. Basilio wird durch das Haus geführt; da er aber erklärt, er wolle den Rest der Kaufsumme morgen erlegen, staunt Lucchino. Er weiss von nichts; ja die Schneidersfrau will ihn mit Schlägen vor die Thüre jagen, wenn nicht der Schneider sein Alter als Milderungsgrund vorschützen würde. Das hat Basilio tief erschüttert. Er dachte, in Frieden zu leben, aber:

Tra gli spiriti infernali e tra li barri
In paura & in liti hoggi mi trouo.

Diese Szene ist eine glückliche Erfindung Bentivoglios; die Idee, dem Nachbarn ein böses Weib zu geben, ist ein wirksamer Gedanke.

Die Lösung ruht aber wieder auf Plautus. Der Sklave Groppo (= Phaniscus) will seinen Herrn Apitio holen; er klopft ans Haus, und gutmütig belehrt ihn (wie Theuropides, *V.* 949) Basilio:

che questa casa è uota & che nessuno
V' habita dentro.

„Wie?" ruft Groppo. „Wohnt nicht Fulvio drinnen." Er kömmt auf den Gedanken des Phaniscus (*V.* 952, senex hic elleborosust certe): „Questo uecchio farnetica." Auf seine weitere Frage: „E chi è cotesto Fuluio?" erfährt er von dem heiteren Leben seines Sohnes:

La sua cantina par San Pier di Roma
Quel dì che si dimostra il uolto santo,
Tanta gran gente ui concorre a bere.

Er hat den Ring seines Vaters versetzt, seiner Geliebten zwei teuere Kleider geschafft, u. dgl. Doch trägt er nicht alle Schuld allein.

È cagion d' ogni male un suo famiglio
Che Negro ha nome.

(nach *V.* 983). Basilio bedauert, diesem jemals sein Vertrauen geschenkt zu haben; doch will er sich gebührend an ihm rächen.

V. Akt. Basilio hat den sbirro Graffagnino zu Hilfe geholt und lauert mit ihm auf Negro. Negro erzählt, wie durch seinen Beistand Lavinia rückwärts entkam, und wie es nun Zeit sei, auch die übrigen Zecher baldigst auszulassen.

Questi sono gli spirti & li fantasmi
Ch' eran in casa mia!

ruft Basilio, der ihn belauscht und mit den Häschern vortritt, die Negro fassen und abführen. In diesem Augenblicke verlässt Fulvio mit Flaminio das Haus. Basilio hält seinem Sohne eine ernste Strafpredigt. Fulvio gesteht seinen Irrtum ein und verspricht,

d' esserui quel figliuolo ubidiente
Per l' auenir che disidrate uoi.

Basilio spricht seine Meinung aus. Er war Kaufmann, und als solcher glücklich; auch sein Sohn soll es wieder werden. Er will ihm Geld und alles Nötige dazu geben; seine Defizite sind ja gering, „a paragon di quel di ch' io temeuo." Er verspricht, alles für ihn zu bezahlen. Auch Negro soll auf Fulvios inständige Bitten losgelassen werden, weshalb er ihn zum Podestà schickt; und morgen will Basilio auch dem Schneider abbitten, den er, ohne es zu wollen, beleidigte. Lavinias geschieht, wie im Original, keine Erwähnung, was bei der Modernisierung des Stoffes etwas befremdet.

Die heitere Komödie ist fast ganz plautinisch und in reiner Sprache und fliessenden Versen abgefasst.

Eine Anzahl Stücke, welche zum Teil die Mostellaria berühren, sind bereits an anderer Stelle abgefertigt worden, so die von einigen[1]) hierher gezählte Komödie Lariveys „Les Esprits". (S. 286.)

---

[1]) Ussing. III, 299.

Eine seltsame Reminiszenz der Mostellaria auf französischem Boden findet sich in dem Lustspiel „Le comédien poète“ [1]) des Montfleury,[2]) das 1674 privilegiert wurde.[3]) Über das Stück selbst heisst es in der bezeichneten Ausgabe (I, 31): „Cette comédie est d'une composition singulière. Le premier acte fait une pièce séparée qui n'a aucun rapport au titre du comédien poète et est suivi d'une scène qui finit ce même prologue et qui annonce une pièce en quatre actes en vers, dont le sujet n'a aucun rapport avec la première, mais qui a donné le titre général de comédien poète parce qu'il est annoncé que c'est une pièce faite par un comédien. Le premier acte séparé a été imprimé in 12. sous le titre ‚Le garçon sans conduite‘ suivant la copie imprimée à Paris (Troyes) 1698. Il y a quelques additions dans la première scène du prologue qui ne sont point dans la première édition. La scène qui est entre un acteur et un poète se passe entre Damon et Crispin son valet, et l'addition roule sur une plaisanterie contre les cocus tirée de la suite du prologue qui est totalement retranchée et sur une plaisanterie contre les procureurs substituée à celle qui est dans la même suite du prologue contre les médecins. Les quatre derniers actes ont été imprimés séparément à Caen in 12. Jacques Godes, 1700, sous ce titre: ‚Les Amans infortunés et contens.‘ En 1732 les comédiens la représentèrent sous le titre de ‚La Sœur ridicule‘.

Auf Plautus bezüglich ist also nur der erste Akt des Stückes (S. 1—34). Im Prolog (S. 5) sagt der Dichter: „J'ai tiré l'idée de cette pièce de Mostellaria de Plaute, que lui-même, à ce que l'on tient, avoit tirée du Phasma de Ménandre.“ [4])

(1.) Géronte, der Onkel des jungen Damon, sieht mit Entsetzen, welche Wirtschaft der Junge in Abwesenheit seines Vaters, des alten Damon, führt. Er kann es nicht länger mehr mit ansehen. Der Diener Damons, Crispin, erzählt die Einzelnheiten:

---

[1]) S. 1—122 im dritten Bande des „Théâtre de messieurs de Montfleury, père et fils. Nouvelle édition. Paris 1739.“ (Par la compagnie des libraires.) Vgl. Parfaict, Histoire du théâtre françois. Bd. XI. S. 330.

[2]) Der Vater Zacharie Jacob, mit dem Theaternamen Montfleury, ist geb. am Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts, gest. im Dezember 1667, während der Vorstellung von Racines Andromaque, wo er den Orest spielte. Sein Sohn Antoine Jacob Montfleury, geb. 1640; gest. 11. Oktober 1685 (a. a. O. I, 2).

[3]) A. a. O. I, 31. Elle fut représentée sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne.

[4]) Wohl das *Φάσμα* des Philemon. Ritschl, Parerg. 159. 272. 431. — Teuffel, G. d. r. L. S. 149.

„Mon maître est amoureux d'un objet dont l'esprit
Aime avec passion les vers, la symphonie,
Les machines, les vols, les danses, l'harmonie;
Il est en un mot tellement entêté
Que depuis quelques jours sa prodigalité
Pour régaler l'objet, dont il est idolâtre,
Dans notre grande salle a fait un théâtre,
Pour donner le plaisir d'un spectacle éclatant
Ce soir aux conviés, en machine s'entend,
On a pris pour sujet dans les exploits d'Énée,
Sa descente aux enfers, c'est une grande idée."

Das ganze Haus ist in ein Theater umgewandelt worden:

Le théâtre s'y voit changé de vingt façons,
Les champs Élisiens, les spectres, les démons —
— — — — — — — — — — —
Et vous pourrez enfin y voir à tous momens
Abîmer quelque diable au son des instrumens.

Durch diese reiche Inszenierung hat sich Damon völlig ruiniert und ist während der drei Jahre, wo sein Vater abwesend ist und für tot geglaubt wird, ganz heruntergekommen. (2.) Um Lays, „la galante", und seine Parasiten zu bewirten,

Depuis un an au plus
Mon maître a dépensé plus de vingt mille écus.

(3.) Einer der Hauptparasiten ist d'Argentbref; ihm folgt (4.) Lays, als Diana gekleidet, mit einem Gefolge von Mädchen, die als Jägerinnen auftreten. Alles schwelgt in Freude, da (5.) kömmt Crispin bestürzt: „Tout est perdu! Votre père vient d'arriver." Damon verlässt sich auf seinen Diener:

Répare ce malheur par quelque trait d'esprit.
Au secours de ton maître appelle l'artifice,
Tant de fois au besoin tu m'as rendu service,
Ton esprit — —

u. s. w. (6.) Nach kurzem Besinnen übernimmt Crispin die Sache. (7.) Vater Damon tritt auf, „sauvé des périls d'un pénible voyage". Es folgt eine Szene, wie bei Plautus.

Dam. Que tous mes gens auront m'ayant tant attendu,
De plaisir à me voir.
Crisp. Oui, de te voir pendu.
Dam. Mais voici ma maison où le ciel me renvoie,
La larme à cet aspect me vient à l'œil de joie.
Que mon fils de mes soins chérira le succès.
Crisp. Oui da, comme un client la perte d'un procès.

Crispin tritt vor und begrüsst seinen Herrn. Dieser will zur Thüre, um hineinzugehen. Wieder folgt ein Dialog, wie bei Plautus.

Dam. Heurte, et me fais ouvrir.
Crisp. Quoi?
Dam. La porte.
Crisp. La porte? Ah! Si je m'y hazarde ...
Dam. Heurte, dis-je.
Crisp. Moi? Peste que je n'ai garde.
Dam. Pourquoi?
Crisp. Si l'on me voit approcher de dix pas ...
Dam. Il faut heurter.
Crisp. Monsieur, ne vous y jouez pas.

Endlich rückt er mit der Geschichte heraus:

Sur votre bail le diable a mis enchère,
Monsieur, et fait chez vous son sabat ordinaire.
Cent diables transplantés là-dedans en huit jours,
Nous ont fait déserter, ils nous faisoient des tours:
Tantôt quelqu'un de ceux qui nous livroient la guerre
Nous traînait par les pieds la face contre terre,
Tantôt tout le logis nous paroissoit en feu;
Quelquesfois le bâton même jouoit son jeu.

Der Alte jedoch will an den Teufelsspuk nicht recht glauben. Er hat im Hause seine beiden „coffres-forts“ und lässt sich durch nichts abhalten einzutreten. Er pocht an die Thüre, da springt sie auf, sodass Damon halb hineinfällt. Er erblickt das Theater, das einen geöffneten Höllenschlund vorstellt, und auf dem einige Teufel umherspringen.

Ah Crispin, je me vois à deux doigts de ma perte,
Quel nombre de démons habite ma maison!
Ah ciel, je suis perdu. Crispin avoit raison.
La parole me manque et tout mon sang se glace.

Den auf ihn zustürzenden Teufeln ruft er zu:

Quartier, messieurs, quartier!
De la cave au grenier ce logis est changé.

Die Teufel umkreisen ihn, einer aber redet ihn an:

Ne crains rien,
Mais il faut t'éloigner d'un logis où la flamme
Te peut nuire.

Damons erste Frage gilt wieder seinen „coffres-forts“. Die Teufel ergreifen ihn, um ihn zu denselben zu führen.

Dém. Tes coffres-forts? vien, vien; nous allons t'y conduire.
Dam. N'en prenez pas la peine.
Autre dém. On veut te contenter.

Auf Maschinen fliegt er mit ihnen zur Höhe unter dem Rufe:

Ah! le diable m'emporte, et me va tourmenter.

Damit endet die alberne Posse, die nicht wert ist, mit der Mostellaria in Beziehung gebracht zu werden, und die „suite du prologue“ führt auf das eigentliche Stück hinüber. Nach des Verfassers Angabe ist die Idee Plautus entnommen; doch ist sie seltsam ausgesponnen, ohne Anspruch auf Witz, einfach kein Stück. Damon kömmt nicht mehr; es ist also nur ein plumper Scherz ohne jegliche Kunst.

Molière war wohl mit Recht ein Kritiker des Vaters Montfleury, in dessen Fusstapfen der Sohn trat. Solche Gegner fand Molière!

Eine geschickte Nachahmung und Modernisierung der plautinischen Mostellaria ist Regnards (S. 69 ff.) „Le retour imprévu“[1]) (1700). „Wer des Regnard seine unvermutete Wiederkunft gelesen hat, der hat von diesem Stücke eine glückliche Nachahmung gelesen,“ urteilt Lessing.[2])

(1.) Die alte Madame Bertrand spricht dem Kammermädchen Lisette gegenüber ihre ernste Missbilligung des Verhaltens ihrer Nichte Lucile aus, und da sie hört, dass sie sich fest entschlossen habe, Clitandre zu heiraten, geht sie noch mehr empört ab. (2.) Merlin, Clitandres Diener, ein echter Tranio, bespricht sich mit Lisette über den gleichen Gegenstand. Er findet, dass er, strenge genommen, nicht für die Heirat seines Herrn sein dürfe, denn „l'amour rend libéral, le mariage corrige l'amour“. Jetzt aber treibe es Clitandre doch zu bunt. Auch heute ist grosse Gasterei. „Trois garçons de la Guerbois viennent d' arriver avec tout leur attirail de cuisine; Canel, le fameux Canel, marchoit à leur tête; l'illustre Forel a envoyé six douzaines de vin de Champagne.“ (3.) Clitandre schickt Lisette nach Lucile; unterdessen findet ein ernstes Gespräch zwischen Merlin und Clitandre statt. (4.) Merlin frägt ihn, was er, falls er verheiratet wäre, thun wollte, wenn sein Vater, der nun ein Jahr Handel in Spanien trieb, plötzlich zurückkäme. Zudem steht es mit den Finanzen sehr schlimm. Alle Pachtzinse sind im voraus eingenommen; zwei grosse Gemälde, für welche der Alte zweitausend Thaler als viel zu geringe Zahlung ausgeschlagen hatte, sind um zweihundert Louisd'or verkauft worden; gerichtliche Klagen, besonders seitens des Ms. André, eines ungeduldigen Gläubigers, sind eingelaufen, „et il ne seroit pas plaisant que le jour de la nôce

[1]) Le retour imprévu. Comédie en prose, et en un Acte. Représentée pour la première fois le jeudi 11 février 1700. Enthalten auf S. 89—133 des dritten Bandes der Oeuvres de M. Regnard. Nouvelle édition. Paris (Bordelet) 1750, und auf S. 590—628 des ersten Bandes der Oeuvres complètes de Regnard. Paris (Delahays) 1854.

[2]) Beiträge. S. 49.

il vous fît coucher au Châtelet". Sogar die Wälder sind abgeschlagen „sous prétexte d'avoir de la vûe". Merlin weiss nun kein Mittel mehr. Allerdings sollte der Alte einmal zurückkehren — „entre nous ce n'est pas un grand génie que Monsieur votre père; je l'ai mené autrefois par le nez, comme vous savez, je lui fais accroire ce que je veux".

(5.) Luciles Ankunft unterbricht das Gespräch. Nur die zuversichtliche Hoffnung auf eine baldige Ehe rechtfertigt ihre Schritte. Im Verlaufe schlägt sich der Parasit (6.), „le marquis," zur Gesellschaft. (7.) Merlin meldet, dass das Souper bereit sei, (8.) er wünscht nur: „fasse le ciel que cela dure longtemps!" Da naht (9.) Jacquinet, der Diener des alten Herrn, dessen Auftreten einen grossen Schrecken verursacht. Der Herr ist zurückgekehrt. Jacquinet findet seinen Kameraden Merlin etwas betreten. Merlin will übrigens, schnell besonnen, Jacquinet mithelfen lassen. Er schickt ihn zu seinem Herrn, der drinnen soupiert. „Dis-lui qu'il se tienne en repos & toi commence par t'enivrer et tu t'iras coucher; bon soir!" Diesem Auftrage kömmt Jacquinet gerne nach. Und nun gilt es Geistesgegenwart. (10.) „Un père qui revient en impromptu d'un long voyage, un fils dans la débauche, sa maison en désordre, pleine de cuisiniers, les apprêts d'une nôce prochaine, il faut se tirer d'embarras."

(10.) Géronte tritt auf, froh wie der plautinische Theuropides, die Heimat und sein Haus begrüssen zu können. Es folgen die bekannten Szenen.

Gér. Je crois que mon fils sera bien sensible au plaisir de me revoir en bonne santé.
Merl. Nous le serions bien davantage à celui de te savoir encore bien loin d'ici.

Endlich begrüsst Merlin den Alten, schon auf das Folgende anspielend: „Suis-je bien éveillé? Est-ce un spectre . . .?" und dann: „Mais vraiment c'est Monsieur Géronte lui-même, ou c'est le diable sous sa figure." Géronte erkundigt sich um seinen Sohn. „Hat er gut gewirtschaftet? Mes deniers ont-ils bien profité entre ses mains?" Ausweichend antwortet ihm Merlin: „Il a mis vos affaires dans un état dont vous serez étonné sur ma parole." Eben preist Merlin Clitandres gewaltige Sparsamkeit, da kömmt (12.) M. André, der ungestüme Gläubiger, der den jungen Herrn morgen „coffrer" lassen wird, wofern er nicht heute noch bezahlt. Géronte mischt sich in die Unterhandlung und erfährt, dass sein Sohn diesem André zweitausend Thaler schulde, wobei André den jungen Herrn in ungünstigster Weise schildert. „Autant le fils est joueur, dépensier et prodigue,

autant le père à ce qu'on dit, est un vilain, un ladre, un fesse-Matthieu;" und dann „ce n'est pas de vous dont je veux parler, c'est du père de Clitandre, qui est un sot, un imbécille". Merlin beschwichtigt den stutzig gewordenen Alten, indem er ihm sagt: „Vous serez charmé de Monsieur votre fils; il a acheté une maison de dix-mille écus . . . qui en vaut plus de quinze." Auf diese Mitteilung hin erklärt sich der Vater bereit, morgen die Summe an André zu bezahlen. (13.) Nun ergiebt sich natürlich die Frage des Theuropides (*V.* 659, Qua in regione ff.): „Dans quel endroit de la ville mon fils a-t-il acheté cette maison?" In steigender Verlegenheit hält Merlin den Alten hin. „Da hinten . . . là dans cette autre rue . . ."

Gér. Je ne saurois voir cela d'ici . . .
Merl. Ce n'est pas ma faute . . .

Endlich bezeichnet er ihm das Haus der Madame Bertrand. „Und warum verkaufte sie ihr Haus?" „„Il lui est survenu un grand malheur; elle est devenue folle."" Ihr Sohn, ein Verschwender, hat das Haus um die Hälfte des Wertes verschleudert. „Sie hatte doch keinen Sohn —," wirft Géronte ein. „Il faut donc que ce soit la fille," erwidert Merlin unerschrocken. Nun will Géronte in sein Haus eintreten. Merlin, in höchster Verwirrung, will ihn zurückhalten, und da er sich nicht anders mehr helfen kann, sagt er: „Le diable s'en est emparé, Monsieur; il nous a fallu déloger à demi-terme." Anfänglich will Géronte nicht daran glauben, bald aber bricht er in die Worte aus: „Ah, je suis perdu; j'ai caché en terre un sac de cuire où il y a vingt mille francs!" Das ist genug für Merlin. Er lässt sich Ort und Stelle näher beschreiben. Géronte zweifelt noch immer an der Richtigkeit der Erzählung, neigt sich aber doch mehr zum Glauben. Zweifelnd geht er von dannen.

(14.) Lisette erfährt durch Merlin von Gérontes vergrabenem Schatze. Alsbald (15.) kömmt Géronte zurück; er hat sich die Sache wohl überlegt und will nun seine Ballen in das neu angekaufte Haus schaffen lassen. Merlin bringt ihm bei, dass Madame Bertrand noch in demselben wohne. „Elle se met dans une fureur épouvantable quand on lui parle de cette maison; c'est là sa plus grande folie, voyez-vous." Indessen kömmt Madame Bertrand selbst. (16.) Merlin zieht sie beiseite und sagt ihr nun von Géronte gleichfalls: „Il est revenu fou; son vaisseau a péri, il a bû de l'eau salée un peu plus que de raison." So sind beide auf einander vorbereitet, und finden beide gar bald das Gesagte bestätigt. „Il a quelque chose d'égaré dans la vûe!" meint Madame Bertrand. „Comme sa physionomie est changée. Elle a les yeux hagards," findet

Géronte. Er beginnt nun, dass er seine Ballen bei ihr einstellen werde. „Der Ärmste!“ sagt Madame Bertrand. „Il ne se souvient que son vaisseau a péri; quelle pitié!“ Allmählich indes überzeugt sich Géronte, dass sie nicht gar zu schlimm daran sei, und so kömmt er auf den Hausverkauf zu sprechen. Madame Bertrand wird heftig, nicht minder Géronte; Merlin sieht bereits nimmer ein, „comment je me tirerai de cette affaire.“ (17.) Die Lösung führt der betrunkene Marquis herbei. Géronte sieht ihn aus dem Hause wanken. „Merlin, qu'est-ce que cela veut dire?“ frägt er. „Les diables de chez vous sont un peu ivrognes, ils se plaisent dans la cave.“ Der Marquis wird geschwätzig. Von ihm erfährt Géronte, welch lustiges Leben sein Sohn führe, dass die schönen Tapeten verkauft, die Gemälde veräussert seien, welche den Raub der Sabinerinnen darstellten. „Il y avait là une immodeste Sabine, décolletée.“ Auch Madame Bertrand kömmt zurück mit Klagen über Clitandre, der ihre Nichte verführe. Da erblickt Géronte seinen Sohn und Lisette mit seinem ledernen Geldsacke. (19.) Clitandre tritt seinem Vater mit der vollen Wahrheit entgegen. Er wolle Lucile heiraten. „Consentez à ce mariage, je vous prie, on vous rendra votre argent, et je promets que vous serez content de moi dans la suite.“ M. Bertrand verspricht, im Falle der Verehelichung ihrer Nichte, ihr eine anständige Aussteuer zu geben. Der Alte glaubt noch immer, sie stehe unter Kuratel. „Pouvez-vous donner quelque chose; et n'êtes-vous pas intredite?“ Merlin erklärt: „Elle ne l'est que de ma façon.“ „Quoi? la maison....“ zaudert Géronte. „Tout cela part de là,“ beschwichtigt ihn Merlin.

Dem Alten ist es zunächst um das Geld zu thun. Man könnte sogar an die Aulularia erinnert werden. Wie Molières Harpagon, ruft Géronte: „Qu'on me rende mon argent!“ und giebt sich hierauf mit allem zufrieden. „C'est le moyen de vous empêcher de faire pis.“

Hinsichtlich der Lösung des Plautus, gegenüber jener bei Regnard, urteilt der Herausgeber der Werke Regnards (Paris 1854 S. 592):

> Ce dénoûment nous paraît moins heureux que celui de Regnard. La facilité de Theuropidès est peu vraisemblable, et la présence d'un débauché pris de vin, et accompagné de courtisanes, nous semblait plutôt exciter la colère du vieillard, que propre à ménager une réconciliation. La présence et le discours du marquis ne produisent pas, à beaucoup près, le même effet dans la pièce de Regnard. L'incident du sac de vingt mille francs prépare le dénoûment d'une manière plus adroite et plus naturelle: le caractère du vieillard y est mieux soutenu; et il est plus vraisemblable qu'il pardonne à son fils, dans l'espoir de recouvrer son argent, qu'il ne l'est qu'il se rende aux persuasions d'un de ses compagnons de débauche.

Regnard hat bei der Modernisierung seines Stückes den Schwerpunkt der komischen Handlung auf den Hausverkauf gelegt; die Geistergeschichte selber spielt nur eine ganz untergeordnete Rolle. Die Hauptfigur ist Merlin, wie bei Plautus Tranio, in der That ein Diener, von dem man mit dem Marquis sagen darf (Sz. 6): „Ce coquin-là vaut vingt mille livres de rente comme un soû à un enfant de famille."

Auch die deutsche Bühne hat die Mostellaria in Regnards Bearbeitung aufgenommen. „Die unvermutete Wiederkunft" findet sich im ersten Teile No. 5 der „Theatralischen Werke" 1757.[1]) Früher schon (1749) erschien „Die unvermutete Wiederkunft". Lustspiel aus dem Französischen des Regnard, übersetzt von A. W. Hamburg.[2])

Möglicherweise beruht auf Regnard die Oper „Le Retour inattendu", Text von Bernard Valville, Musik von Gaveaux, die am 28. März 1802 im Théâtre Feydeau gespielt wurde.[3]) Eine französische Übersetzung der Mostellaria lieferte 1803 Dotteville.

In England hat Thomas Heywood (S. 78), der überhaupt Plautus wohl kannte, fast wörtlich in seine Tragikomödie „The English Traveller"[4]) die Mostellaria übertragen, und zwar in der Episode mit dem jungen Lionel.[5])

In der Einleitung (S. 105) heisst es: „Of ‚The English Traveller' the story of Young Lionel and Reignald, as has been observed by Langbaine, is stolen from the Mortellaria (so zweimal!) of Plautus; ant it is certain that a considerable part of the play is so closely copied from that performance, that it ought not to have been done without acknoledgement. But our poet in this only followed the example of some other and greater poets than himself."

---

[1]) Gottsched, Nöth. Vorrath. II, 293.

[2]) Gödeke, Grdrss. I. Bd. S. 547.

[3]) Clément, Diction. lyr. S. 572.

[4]) The English Traveller, a tragi-comedy by Thomas Heywood, auf S. 109—218 des sechsten Bandes der Old Plays; being a continuation of Dodsley's collection, with notes critical and explanatory. London (Rodwell and Martin) 1816. — Der erste Druck ist von 1633 in 4°.

[5]) Rapp, Studien, S. 49. „Plautus' Mostellaria auf eigentümliche Art nachgebildet, nicht etwa wie Molière die antiken Motive verändert, sondern völlig das Stück frei übersetzt, an einer Stelle im zweiten Akt, wo ein besoffenes Mahl geschildert wird, die griechische Fabel in ihrem eigensten Sinne aufs genialste weiter geführt, dann aber dem ganzen antiken Stoffe eine zweite Fabel untergelegt, die völlig modern und auf ein psychologisch-moralisches Problem gestellt ist." — Dunlop, Hist. of Rom. litt. I, 209. — Ussing. III, 299.

Ohne auf den Inhalt der ganzen an Personen reichen Tragikomödie einzugehen, in welcher sehr gediegene Figuren, wie der alte Wincot und sein junges Weib, spielen, holen wir hier nur jene Episoden heraus, welche mit Plautus zusammenhängen.

Drei Jahre schon ist der alte Lionel von Hause abwesend; dem jungen Lionel, „a riotous citizen," dient Reignald, „a parasitical servingman." Er sagt (S. 119):

> two years already
> Are past of our great empire, and we now
> Write anno tertio.

Vorderhand spielt er:

> the mighty lord and seneschal
> Of this great house and castle.

Lionel vergleicht in seinem ersten Monologe (S. 123), wie Philolaches (*V.* 85, Recordatus multum sum ff.), den Menschen mit einem neuen Hause:

> To what may young men best compare themselves?
> Better to what than to a house new built?
> The fabric strong, the chambers well contriv'd,
> Polish'd within, without well beautify'd;
> When all that gaze upon the edifice,
> Do not alone commend the workman's craft,
> But either make it their fair precedent
> By which to build another, or at least
> Wish there to inhabit.

u. s. w. nach Plautus.

Blanda, seine Geliebte, „a prostitute," tritt mit der Kupplerin Scapha, „a bawd," auf. Sie will ihren Geliebten bezaubern. Wie Philematium frägt sie: „And how doth this tire become me?" Lionel erblickt sie. (*V.* 162, Haec illast ff.):

> Oh, here 's that hail-shower, tempest, storm, and gust,
> That shatter'd hath this building; let in lust,
> Intemperance, appetite to vice, with al,
> Neglect of every goodness; thus I see
> Now I am sinking in mine own disease.

Blanda ist besorgt (wie Philematium *V.* 166 ff.) um den Effekt ihrer Toilette:

> And how this gown? I prithee view me well,
> And speak with thy best judgment.

Scaphas Antwort gefällt Lionel. Mit Philolaches (*V.* 174) sagt er:

> And I 'll for that reward thee!

Übereinstimmend mit dem Original lauten Scaphas Lehren, die sie Blanda erteilt. Diese will nur Einem treu bleiben; Scapha aber sucht sie zu überzeigen, „to affect one and despise all other becomes the precise matron, not the prostitute. (*V.* 190, Matronae ff.) Sie spricht von der Verschwendung, und Lionel schwört ihr, wie Philolaches, (*V.* 237):

In te hercle certumst principe, ut sim parcus, experiri:
Nam neque edes quicquam neque bibes aput me his decem diebus.
My parsimony shall begin in thee
And instantly; for from this hour I vow
That thou not more shalt drink upon my cost,
Nor taste the smallest fragment from my board.

Bald gesellen sich Rioter, „a spendthrift," und two gallants dazu. Scapha wird, wie Lionel drohte, wegen ihres Rates an Blanda vom Mahle ausgeschlossen. „Drink from dry springs, from empty knapsacks feed!" lautet ihr Verdammungsurteil.

Trefflich wird im zweiten Akte (S. 142) das trunkene Gelage mit einem wilden Seesturm verglichen.

we had a stormy night on 't . . .
Now 't is a calm.

Vor allem Rioter ist stark betrunken, wie Callidamates. Da eilt Reignald herbei mit der vernichtenden Meldung:

Your father, sir — . . .
He is, — oh, I want breath . . .
Landed — and at land.
Lion. Who saw him?
Reig. I — these eyes.
Lion. O heaven, what shall I do then?

genau nach *V.* 366 ff.

Umsonst will man Rioter wieder nüchtern machen.

Lion. Arise, I say!
My father 's come from sea.
Riot. If he be come, bid him be gone again.

ganz nach *V.* 376.

Wie Tranio, übernimmt es Reignald, Hilfe zu schaffen.

Der alte Lionel, „dressed as a Merchant," tritt auf. Statt des Dankes an Neptun, den Theuropides spricht, wendet er sich an die Matrosen. Er wird die See nicht mehr betreten. (*V.* 442.)

Old Lion. And now it much rejoiceth me, to think
What a most sudden welcome I shall bring
Both to my friends and private family.
Reig. Oh but how much more welcome had he been
That had brought certain tidings of thy death.

Er findet alles stille und verschlossen; da pocht er. Reignald begrüsst ihn; alsdann folgt das bekannte Zwiegespräch.

Reig. Did your hand touch that hammer?
Old Lion. Why; who 's else?
Reig. But are you sure, you touch'd it?
Old Lion. How else, I prithee, could I have made this noise?
Reig. You touch'd it then?
Old Lion. I tell thee yet I did.
Reig. Oh, for the love I bear you,
Oh, me most miserable! you for your own sake
Of all alive most wretched, did you touch it?
Old Lion. Why, say I did.

Noch länger als Tranio hält er den alten Lionel hin; dann flüstert er ihm zu:

First look about, beware that no man hear;
Command these to remove.

Lionel erfüllt den Wunsch, um nun zu hören:

O sir, this house is growne prodigious,
Fatal, disasterous unto you and yours.

Es folgt die Geschichte von dem ermordeten Gastfreunde. Nur eilige Flucht kann retten.

Old Lion. Fly whither? Why dost thou not fly too?
Reig. What need I fear? The ghost and I am friends,

versetzt hier Reignald doppelsinnig, statt des „pax mihist cum mortuis“ des Theuropides (*V.* 513).

Wie Theuropides den Herkules anruft (*V.* 528), so eilt Lionel ab mit dem Rufe: „Some blessed powers guard me!“

Der dritte Akt führt (S. 162) die Episode weiter. Von einer Seite kömmt ein „Usurer and his man“, von der andern der alte Lionel mit seinem Diener. Wir erfahren von Reignald, dass sein Herr tief verschuldet sei und dem usurer noch „principal and use“ schulde. Reignald spricht erst mit Lionel. Dieser hat den früheren Besitzer des Hauses aufgesucht, der von einem Morde nichts wissen will (*V.* 553):

Tran. Etiam fatetur de hospite?
Theur. Immo pernegat.
Tran. Negat?
Theur. Negat, inquam.
Reig. Did he confess the murder?
Old Lion. No such thing; most stiffly he denies it.

Der Wucherer wendet sich nun an Reignald (*V.* 566):

Hic ad me it. saluos sum:
Spes est de argento.
After so many frivolous delays
There 's now some hope.

Er fordert seine fünfhundert Pfund. Der Alte hört den Namen seines Sohnes nennen (*V.* 615):

Quid illic est? quid illic petit?
Quid Philolachetem gnatum conpellat meum
Sic et praesenti tibi facit conuitium?
Quid illi debetur?
— — in which language
He names my son, and thus upbraideth thee;
What is 't you owe this man?

Er erfährt von der Schuld, Reignald beruhigt ihn aber sofort:

With this sum joined to the rest,
Your son has purchased both land and houses.

Das nötigt ihm das Lob ab:

Blessing on him!
That he is grown so thrifty!

Gerne sagt er die Bezahlung zu. Nun will er aber auch das Haus beschrieben wissen und hört dabei:

't is this house
That next adjoins to yours.

„My neighbour Ricot 's?" frägt er. Nun will er es auch sofort besehen, und nur durch die bekannte Ausrede (*V.* 680) vermag ihn Reignald abzuhalten.

Old Lion. Prithee knock,
And call the master or the servant on 't.
Reig. The house is full of women;
To take them unprovided, were disgrace.

Den vierten Akt beginnt wieder die plautinische Episode. Reignald ist bei Ricot; er erzählt ihm, dass seine schönste Zeit vorüber sei, da der alte Herr wieder hierhergekommen. Lionel wünsche sein Haus zu besichtigen:

't is suppos'd
He hath late found a wife out for his son,

und will das seinige erweitern. Wie Tranio (*V.* 775), rühmt Reignald seine Thaten, indem er sich mit Alexander und Agathokles, und was ihm ja möglich ist, noch mit Cäsar vergleicht:

Great Alexander, and Agathocles,
Caesar and others, have been famed, they say,
And magnified for high facinorous deads;
Why claim not I an equal place with them?

Unterdessen besucht Lionel seinen Nachbar Ricot. Im Gespräche mit diesem ergeben sich allerdings einige seltsame Worte. So lädt ihn Ricot ein (*V.* 809):

Enter boldly,
With as much freedom, as it were *your* own.
Old Lion. As it were mine? why, Reignald, is it not?
Reig. Lord, sir, that in extremity of grief
You 'll add unto vexation: see you not
How sad he 's on the sudden.

Von Heywood eingefügt sind die wenigen Verse (S. 192), in welchen der alte Lionel mit dem früheren Besitzer seines Hauses spricht, der ihn seiner Unschuld versichert.

Die Katastrophe leitet der Clown ein, welchen Lionel an seinem verhexten Hause pochen sieht, und zu dem er sagt:

In vain thou thunder'st at these silent doors,
Where no man dwells to answer, saving ghosts,
Furies and sprites . . .

Dazu kömmt noch der alte Diener Robin, der seinen Herrn begrüsst und genau und wahrheitsgetreu über alle Vorgänge während Lionels Abwesenheit Bericht erstattet. Wie Phaniscus, erzählt er:

here they feast,
Dice, drink, and drab; the company they keep,
Cheaters and roaring lads, and these attended
By bawds and queans: your son has got a strumpet,
On whom he spends all that your sparing left,
And here they keep court; to whose damned abuses
Reignald gives all encouragement.

Was noch aufzuklären ist, vollendet Ricot. — Reignald wird in ein scharfes Verhör genommen; da naht der junge Lionel und bittet in langer Rede reumütig seinen Vater um Verzeihung, welche ihm dieser auch sofort gewährt:

See, what fathers are!
That can three years offences (foul ones too)
Thus in a minute pardon . . .
Rise in my new adoption!

und auch auf Reignald ausdehnt.

Wo Lionel, Vater und Sohn, im fünften Akte noch auftreten, geschieht es ohne Beziehung auf diese Vorgänge; vielmehr entscheidet sich die Geschichte von Wincots Weib und mit ihr die Entlarvung Dalavels, mit welcher das Stück endet, das an der Mostellaria des Plautus grossen Anteil hat.

In Henry Fieldings (S. 79) „The intriguing chambermaid“ [1]) ist nach Rapp[2]) „des Plautus Mostellaria ziemlich wohl englisiert“. Ohne Zweifel ist in dem lustigen Stücke, das Fielding dem englischen Publikum vorführt, und das eine ziemliche Reihe ansprechender Arietten enthält, vieles der Mostellaria entnommen, allein Fielding arbeitete entschieden nach Regnards „Retour imprévu“, so vor allem in der Szene, wo Herr Goodall und Frau Highman sich begegnen und sich gegenseitig wegen ihres bedauernswerten Zustandes schonen wollen. Dort ist mehreres völlig gleich.[3])

Die Rolle des rettenden Tranio hat hier das gewandte Dienstmädchen Lettice übernommen.

Vater Goodall ist auf Reisen. In der Zwischenzeit führt der Sohn Valentine ein heiteres Leben. Er hat bereits vieles von dem väterlichen Besitze verkauft und reichlich Schulden zusammengezogen; er wird allseitig von seinen Gläubigern gepeinigt, ja seine Bedienten haben sogar den Diener der Justiz, Slap, der ihn amtlich in Schuldforderungsangelegenheiten besuchte, die Stiege hinabgeworfen. — Valentine ist in Charlotte, die Nichte der Frau Highman, verliebt und hat auch des Mädchens Gegenliebe, obwohl dasselbe den alten Oldcastle heiraten soll.

Der Beginn des zweiten Akts zeigt uns ein eben beendetes Gelage; man will zum Tanze schreiten, da kömmt die Schreckensbotschaft, der alte Goodall sei da. Wie Philolaches sich Tranio überlässt (*V.* 406):

In tuam custodelam meque et spes meas trado, Tranio,

so hofft Valentine auf Lettice: „I must trust to the contrivance of thy brain, or I am undone.“ Dem „Habeo, Neptune, gratiam“ (*V.* 431) des Theuropides entspricht Goodalls Eintrittswort: „Heaven be praised, I am once more arrived.“ Lettice tritt ihm entgegen. Auch er meint (nach *V.* 441): „I cannot help thinking, how pleased my son will be to see me returned,“ worauf Lettice (nach *V.* 442) erwidert: „He would be much more pleased to hear you were at the Cape of Good Hope yet,“ allerdings etwas höflicher, als Tranio. Goodall meint, sein Sohn müsse bereits ein hübsches Sümmchen beisammen haben; „if he followed my advice, he must have amassed a vast sum of

[1]) Auf S. 982—991 der Works of Fielding. London 1840. — The intriguing Chambermaid by Henry Fielding; a comedy of two acts. As it was acted at the Theatre-Royal Drury-Lane 1733.

[2]) Studien. S. 168.

[3]) Ussing. III, 299. Hunc (Regnard) derivata est fabula Fieldingii Angli: „The intriguing chambermaid.“

money." Kaum hat er dies ausgesprochen, kömmt Security, „a rogue of a usurer," der danista des Plautus. Er hat an Valentine tausend Pfund zu fordern. Lettice erzählt nun dem bereits stutzig gewordenen Vater die Geschichte von dem Hauskaufe. „Yes, Sir, he has bought a house of the price of two thousand pounds, which every one says, is worth more than four; and this he could not have done without borrowing these thousand pounds." — „Und welches Haus? In what part of the town?" — Halbgezwungen sagt sie nun, da Goodall meint: „There is no good house in that street as I remember, but Mrs. Highman's." — „„That 's the very house!"" „Wie konnte die Frau das Haus veräussern?" „„She is out of her senses."" Nun entwickelt sich, genau wie bei Regnard, erst nachdem Goodall sich über Mrs. Highmans Narrheit verwundert hat, jene Szene, welche bei Plautus vorangeht. Goodall will in sein Haus eintreten. Da erfährt er: „Your dear house . . . within these six months[1]) . . . has been haunted, sir, with the most terrible apparitions that were ever heard or beheld. You 'd think, the devil himself had taken possession of it. Nay, I believe he hath too: all the wild noises in the universe, the squeaking of pigs, the grinding of knives, the whetting of saws, the whistling of winds, the roaring of seas, the hooting of owls, the howling of wolves, the braying of asses, the squalling of children, and the scolding of wives, all put together, make not so hideous a concert. This I myself have heard; nay, and I have seen such sights! One with about twenty heads, and a hundred eyes, and mouths, and noses in each." Deshalb also, da „your house is haunted by a whole legion of devils", musste der Sohn das Haus der Frau Highman kaufen. Die so hübsche Schilderung des Geisterspukes bei Plautus hat Fielding durch diese possenhafte Erzählung ersetzt. Wir hören nur eine Reminiszenz an das Original, „they tell me, before you bought the house, there was a murder committed in it."

Die Szene mit Simo wegen des Hauskaufes ist dagegen nach Regnards Vorgang trefflich modernisiert. Frau Highman tritt auf; sie muss infolge ihres Zustandes schonend behandelt werden. Sowie aber Lettice Herrn Goodall in Kenntnis gesetzt hat, dass es mit Frau Highmans Verstand nicht richtig sei, so bringt sie auch dieser bei, dass ihr Herr irrsinnig ist. „We are going to shut him up in a mad-house with all expedition." Lange weichen beide einander schonend und nachgiebig aus. Erst die Dazwischenkunft Slaps mit Konstablern u. s. w. belehrt den Vater Goodall, dass er von Lettice missbraucht worden

[1]) *V.* 470. Quia septem menses sunt . . .

sei. Er sprengt die Parasitengesellschaft in seinem Hause in ironischer Weise: „I am very glad that my son has ruined himself in so good a company; that when I disinherit him, he can't fail of being provided for.“ Zuletzt endet natürlich alles nach dem Wunsche der Beteiligten. Valentine erhält Charlotte, und Oldcastle zieht ab: „For her sake I 'll never make love any woman again.“

Der „dänische Plautus“, Ludvig Holberg (S. 82), hat in seinem Hausgespenst[1]) eine gelungene und stellenweise wörtliche Bearbeitung der Mostellaria gegeben. Zugleich hat er in dieser Komödie den Versuch eines Lustspieles ohne Liebesszenen und Weiberintriguen und ohne Schauspielerinnen gemacht.[2])

I. Akt. (1.) Arv, ein Knecht vom Meierhofe, ist in die Stadt gekommen, wo Leander, der Sohn seines abwesenden Herrn Jeronimus, übel wirtschaftet. „Ach! ach!“ klagt er über den Zustand, „naar jeg tänker paa hvorledes den gamle mand vil blive til mode, naar han engang fra sin udenlands reyse kommer tilbage och vil finde sin sön at väre forfalden til yderste liderlighed, og see sit huus ödelagt.“ Auf sein Klopfen giesst Henrich, der Diener des jungen Herrn, einen Nachttopf auf ihn herab. Arv jammert, dass es nicht einmal reines Wasser sei. „Ach! ach! det er mare ikke reent vand!“ Henrich geht überhaupt schlimm mit ihm um, besonders da er erfährt, dass Arv Geld für den Meierhof brauche. (2.) Arv kann diesen Zustand nicht genug beklagen: „O du u-lyksalige Jeronimus! hvor vil du blive til mode, naar du ved din hiemkomst finder dit huus udi saadan forvirrelse, din eeneste sön at väre forfalden til yderste liderlighed, dine midler skammeligen fordöyede, og din gaard paa landet saaledes forfalden, att den ikke kand i stand sättes igien.“ (3.) Jesper, der Verwalter des Meierhofes, kömmt zu Arv; er muss Geld für das Gut haben. Erst auf sein Pochen tritt (4.) Henrich aus dem Hause. „Herr Leander,“ sagt er, „ist selber verschuldet, besonders bei dem Juden Ephraim.“ Zur Erklärung zählt ihm Henrich auf, was Leander für seine Damen und Parasiten brauche. Zu ihnen gesellt sich (5.) der Jude, dem nun um seine fünfhundert Reichsthaler bangt. Henrich meint zwar,

---

[1]) Huus-Spögelse, eller Abracadabra. Comoedie udi tre acter uden Actricer, auf S. 91—178 des sechsten Bandes von Ludvig Holbergs Comedier udgivne for det Holbergske Samfund af F. L. Liebenberg. Kjöbenhavn 1852.

[2]) Robert Prutz, Ludwig Holberg (Stuttg. 1857). S. 169.

„her staaer ogsaa folk som skal have penge. Nu er det spörsmaal hvem man först skal betale, enten Christne Mennesker, eller en jöde, som har forraad vor HErre.“ (6.) Octavius, der Callidamates des Stückes, wird von Leander fortbegleitet; er hat das Weinglas in der Hand. Die Musikanten im Hause spielen auf, und Octavius tanzt mit den übrigen hinaus, sodass (7.) Henrich und Leander allein bleiben. Letzterer macht sich ernste Gedanken. Wenn nun sein Vater von Deutschland, wo er einen Prozess betreibt, zurückkäme? „Ei was! In Deutschland dauern alle Prozesse ewig. Alle processer i Tydskland ere evige!“ tröstet ihn Henrich. Doch macht sich Leander bittere Vorwürfe. „Jeg holdtes for min faders bortreyse for en af de skikkeligste og sedeligste personer her i staden. Nu derimod anseer man mig som exempel paa liderlighed.“ Zum Teil kommt bei Plautus auch Philolaches zu dieser Selbsterkenntnis, zum Teil urteilt Grumio so über ihn. Henrich redet dies alles seinem Herrn aus, und bald noch mehr (8.) Octavius, der ihm berichtet, dass ihn diesen Nachmittag zwei Mädchen, Jomfru Helene og Lucretia, besuchen wollen.

II. Akt. (1.) Henrich kommt entsetzt. Wie Tranio (*V.* 355):

Qui hodie sese excruciari meam uicem possit pati?

wendet er sich an das Publikum, ob ihm niemand seinen Rücken leihen will. „Vil ingen af jer, I got folk, laane mig jer rygg kun paa et par timmers tid?“ Die folgende (2.) Szene spielt ganz nach Plautus. Leander kommt, ein wenig, Octavius aber stark angetrunken.

Hen. Herre!
Leand. Hvad vil du?
Hen. Jeg og I — —
Leand. Hvad jeg og I? Hvad vil det sige?
Hen. Vi ere begge om en hals.
Leand. Hvi saa?
Hen. Jer far er kommen hiem.

Leander wird dadurch ernüchtert, Octavius aber muss fortgetragen werden. Schneller als Tranio bei Plautus, ist Henrich zur Hilfeleistung entschlossen. Er rät seinem Herrn: „I skal gaae ind, og med jer selskab holde jer gandske stille saa at det skal synes ligesom huuset er ganske tomt. Og hvis den gamle banker paa porten, skal ingen svare,“ wie im Originale.

(3.) Jeronimus in Reisekleidern tritt auf. Auch er glaubt, erwünscht zu kommen. Aber seinem: „Jeg er vis paa at jeg bliver min sön og mine huusfolk velkommen,“ erwidert Henrich (mit Tranio): „Enhver, som havde bragt os tidende om din död, vilde

dog väre os meere velkommen." Die weitere Szene entwickelt sich nach Plautus.

Hen. Hvem er det som vil ind uti vor huus?
Jer. Der ser jeg jo min Tiener Henrich.
Hen. Der ser jeg jo min herre Jeronimus. Ach, jeg gläder mig ved herrens lykkelige tilbagekomst.

u. s. w. Ihr habt wirklich geklopft? Das ist entsetzlich! „I har da styrtet os udi en stor u-lykke."

Jer. Hvem har jeg styrtet i u-lykke? (Quem mortalem? *V.* 462.)
Hen. Jer selv med jer heele familie.

Henrich erzählt nun, wie seit sieben Monaten niemand mehr den Fuss in dies Haus gesetzt habe. Ja Alexander Magnus hätte sich dessen geweigert. Er versichert sich, ob niemand ihn belausche; dann sagt er es heraus: „dette huus er befänget." Er beschreibt nun die Geschichte von dem hier vollbrachten Morde. Der Getötete erschien Leander und sagte ihm: „Jeg er en mand fran Aalborg, som verten her i huuset har myrdet, for at bemägtige sig min penge. Huuset er derfor vanhelligt og ingen ärlig mand bör boe her." Da ruft Octavius drinnen nach einem Glase Rheinwein. „Was ist das?" frägt Jeronimus. „Der Teufel ist durstig. Wir mussten ihm stets eine Kanne Wein in den Gang setzen, die immer morgens wieder leer war." Jerominus bemerkt, obwohl er sich fürchtet, Henrichs steigende Verlegenheit. Wie Theuropides (*V.* 512, Quid tute tecum loqueris? *V.* 518, Quae res te agitat, Tranio? Quicum istaec loquere?), frägt er: „Hvad er det du taler ved dig selv?" worauf Henrich mit Tranio (*V.* 512, Apscede ab ianua; fuge, opsecro, hercle) erwidert: „Gak fra dörren, herre, jeg beger jer ved alt det som helligt er, gak fra dörren og tag flukten," während er nach innen ruft (*V.* 515, Non me appellabis, si sapis u. s. f.): „Raab ikke paa mit navn, herre! jeg har intet ont giort, det er ikke jeg som har banket paa dörren." Wieder schreit Octavius, und Jeronimus fürchtet bereits, der Teufel möchte herauskommen. Sie fallen auf die Knie und rufen dreimal: Abracadabra! Da kömmt (4.) der Jude, „og det udi den allerubeleyligste tid" (*V.* 573, Numquam potuisti mihi magis opportunus aduen[ire quam] aduenis). Henrich bittet ihn zu schweigen: „Raab ikke saaledes" (*V.* 576, ne [clama nimis]); oder in zwei Stunden wieder zu kommen. Da mischt sich Jeronimus in die Unterhandlung.

Jer. Hvortil ere de penge anvendte?
Hen. Msr. Leander har kiöbt et huus.
Lean. Et huus siger du?
Hen. Ja vist, et huus.
Jer. Det er artigt nok at han i min fravärelse haar slaaet sig til kiöbmandskab.

Er hat das Haus sehr billig („for et röverkiöb“) erworben. Es kostet sechstausend Reichsthaler. Jeronimus erklärt sich nun bereit, morgen die fünfhundert schuldigen Thaler an den Juden zu bezahlen. Selbstverständlich erkundigt er sich nun um das Haus. Nach einigem Zögern nennt Henrich das gegenüberliegende des Herrn Leonard. „Ich möchte es gerne sehen. „Jeg har nok lyst at besee huuset strax; bank paa dörren!“ (*V.* 677, Iterum ad unum saxum me fluctus ferunt). „„Atter en nye u-likke!““ Er redet sich auf die dort wohnenden Frauenzimmer aus. „Jeg saae nyeligen nogle fremmede fruentimmer at gaae derind, det bliver vel best at töve lidt indtil de gaae bort.“ Mit dem Einwurfe zufrieden, geht Jeronimus zu dem Manne, von dem er das verhexte Haus kaufte. Ganz erwünscht für Henrich kömmt (5.) Leonard. Ihm vertraut Henrich, dass sein Herr zurückgekehrt sei. „Da will ich dir meinen Rücken nicht leihen! Saa vil jeg ikke laane min rygg,“ ahnt Leonard. „„Er hat von unserm Treiben nichts erfahren, und Leonard wird uns auch nicht verraten. Er will seinen Sohn verheiraten und ein neues Haus nach dem Muster des Leonard'schen Hauses bauen.““ Deshalb möchte er das Innere desselben besehen, was Leonard gerne zugiebt. Er macht sogar dem herzutretenden Jeronimus selbst das Anerbieten, hineinzugehen, „som det kunde väre hans eget.“ Dies ungeschickte „tamquam tuas“ (*V.* 809) nötigt Henrich zu einer Erklärung: „Ey lad ham kun snakke hvad han vil. Han fortryder nok paa kiöbet, men nu er det for silde. Kand ikke herren see hvilket fortredeligt ansigt han har.“

Jer. Ja, jeg seer det.
Hen. Derfor er det best at herren holder sig fra at tale om kiöbet saa vidt som mueligt.
Jer. Jeg begriber det.

Henrich weist ihn nun, wie Tranio, auf allerlei Einzelnheiten hin. Endlich, nach verschiedenen Bedenklichkeiten, findet Jeronimus, dass der Ofen hier nicht gut stehe und entfernt werden müsse, was alles Leonardo nicht begreift. Dennoch gelingt es Henrich, der bald dort, bald hier vermittelnd steht, sie in gutem Einvernehmen auseinander zu bringen. (7.) Jeronimus freut sich seines Kaufes und der billigen Kaufsumme und will die Restsumme sofort bezahlen. Henrich will sie gerne überbringen, der Alte aber will es selber thun. (8.) Henrichs Plan ist nun, dem Herrn die zweitausend Dukaten, die er heimbrachte, abzujagen. „Jeg maae affiloutere ham de 2000 ducater.“ Damit wäre Leander geholfen. Darum heim und die Betrunkenen aus dem Hause geschafft!

III. Akt. (1.) Während der Alte seine Geschäfte berechnet, kömmt aus dem Hause Henrich als Gespenst. „Bist du es," brummt er, „der jüngst meine Ruhe störte?" Mit dem Rufe Abracadabra wirft sich Jeronimus auf die Knie. Dein Abracadabra wird dir diesmal nichts helfen! Her zu mir!" „Din Abracadabra vil ikke hielpe dig denne gang." Nach vielem Bitten lässt sich der Geist mit zweitausend Dukaten abfinden. (2.) Jeronimus jammert trostlos; da sieht er (3.) einen Lakai an die Thüre seines Hauses pochen. Selbst bitter für diesen Frevel gestraft, will er den Verwegnen warnen, dass hier seit sieben Monaten der Teufel hause. „Udi 7 samfälde maaneder har her ikke en siäl väret" (*V.* 954); der Lakai aber sagt ihm, dass hier sein Herr Octavius mit Helene und Lucretia zeche, und dass es bei Leander stets lustig hergehe. „Hvilken Leander?" (Qui Philolaches? *V.* 961.) „Leander, Hr. Jeronimi sön." Das macht auf Jeronimus einen tiefen Eindruck. (4.) Zu Jeronimus gesellt sich Leonard. Er soll den Rest von fünftausend fünfhundert Thalern in Empfang nehmen. Er weiss jedoch nichts davon. So wird Jeronimus über alles, und zunächst auch über das verhexte Haus, aufgeklärt. „Her har jo väret giästebud, lystighed og spil den heele uge igiennem." Henrich war es, der ihn bat, Jeronimus in sein Haus einzulassen. Das thut dem Alten weh. Mit Theuropides (*V.* 1030, 1033) ruft er aus: „Ach jeg elendige gamle mand! jeg er färdig at döe af sorrig og forbittrelse; thi jeg seer mig paa eengang baade ödelagt og forhaanet." Nur Rache an Henrich ist noch seine Aufgabe. (5.) Unterdessen haben Jesper und Arv von ihres Herrn Ankunft gehört. (6.) Jeronimus begrüsst sie und vernimmt von dem weinenden Arv, dass sie auf dem Meierhofe gepfändet wurden. Von der Stadt hätten sie nie Geld erhalten, im Gegenteile, noch heute früh sei er schändlich behandelt worden. (7.) Henrich tritt auf. Sofort wird er auf Jeronimus' Befehl von Jesper und Arv gefesselt. Vergeblich fleht er alle an, für ihn Fürbitte zu leisten. (8.) Wie Callidamates, zeigt sich nun Octavius zur Versöhnung, „at stille ham tilfreds," und bald auch (9.) Leander, „som den forlorne sön," der unter Thränen um Verzeihung bittet. Auch Leonard tritt für ihn ein. Alle versprechen das Beste für die Zukunft. Henrich aber verteidigt sich in längerer Rede, eine Art Epidikus, dass er alles nur für seinen Herrn unternommen habe, sodass er freigesprochen werden und beide Teile die Kosten tragen müssen. Auch die Übrigen nehmen sich seiner warm an, worauf er losgebunden wird. Nur Arv verlangt eine Genugthuung, welche ihm Henrich gewährt. Auch er darf ihn mit Wasser begiessen; er gestattet ihm, „at slaae en potte vand over mit hovet igien."

Henrich hat das letzte Wort, „til spectatores." Man ersehe aus dieser Komödie, dass auch ohne Frauenzimmer etwas zustande kommen könne. „Ellers lärer man af denne comoedie, hvorudi ingen actricer have väret, at mange vigtige ting kand forrettes uden fruentimmerets hielp."

Holberg hat das plautinische Stück zunächst lokalisiert, die Frauenrollen gestrichen, einiges gekürzt oder verlängert, sonst aber, vornehmlich im zweiten Akt, Plautus fast wörtlich wiedergegeben.[1]) Aus Regnards „retour imprévu" ist gewiss weniger entnommen, als Prutz[2]) glaubt.

So manches Stück, welches mit Plautus in Verbindung gebracht wird, hat, ausser der üblichen, der Antike sich nähernden äusseren Form, nichts mit der Mostellaria zu schaffen, so z. B. die öfter genannte[3]) Cassaria des Ariosto[4]) (1502 gespielt). Wenn man den Kern der Mostellaria nimmt, so hat die Cassaria mit demselben soviel wie nichts gemeinsam; mehr mit dem Pönulus. Dass ein Sohn (Erofilo) die Abwesenheit seines Vaters benützt, um einem Kuppler seine Geliebte abzujagen, und hierbei von seinem Diener unterstützt wird, der als Ersatz für Bargeld eine bei dem Alten (Crisobolo) als Depositum hinterlegte „cassa" von überaus feiner Arbeit dem Kuppler überlässt, dass der Vater unerwartet zurückkehrt und ihm vorgemacht wird, die „cassa" sei gestohlen worden, dass der Kuppler dann als Dieb verdächtigt und sogar zur Flucht getrieben wird, indem man ihm vorredet, die Polizei sei ihm wegen seines Diebstahles auf der Spur, und er werde sich nicht mehr reinigen können — das alles bietet zwar hinsichtlich der hier handelnden Personen mancherlei Berührungspunkte mit der

---

[1]) Ussing. III, 299. Sed ante omnes commemorandus est Holbergius nostras, cuius fabula perquam ridicula quae Abracadabra inscribitur, ex Mostellaria expressa est, omissis tamen et adulescentis querimoniis et feminarum personis, quarum apud Plautum non parva festivitas et elegantia est.

[2]) L. Holberg. S. 205. „Einzelne Szenen sind auch aus Regnards ‚le retour imprévu' entnommen, die aber freilich selbst nur eine Nachahmung von Plautus' Mostellaria ist. Einen Auszug des letztgenannten Stückes nebst Nachweis, wie es von Holberg benützt worden, hat Rahbek VI, 540 ff. gegeben."

[3]) Steinhoff, Das Fortleben des Plautus. S. 20.

[4]) Klein. IV, 646. Wie hoch die Cassaria geschätzt wurde, zeigen Cecchis Worte in seinem Prologe zu I Rivali:

E 'l divino Ariosto anco, a chi cedono
Greci, Latini, e Toscan tutti i comici
Nella Cassaria.

antiken Komödie,[1]) nirgend aber in der Cassaria findet sich eine direkte Nachahmung eines bestimmten Stückes, am allerwenigsten der Mostellaria; weit eher noch des Pönulus. Am ehesten vielleicht noch erinnert an dieselbe Fulcios Schilderung der Damentoilette (V, 3), welche, in ähnlicher Weise bei vielen italienischen Bearbeitern verwertet, vielleicht hier ihre Quelle hat.

An Ariostos Cassaria schliesst sich inhaltlich „la Fabrizia" des Dolce an.[2])

Cecchis „I Sciàmiti" wird mit der Mostellaria zusammengebracht;[3]) der Berührungspunkte der Aridosia u. a. wurde bereits gedacht.

Bei einer Reihe von Stücken, welche ein öfter wiederkehrendes Motiv verwerten, ist es unmöglich, woferne uns nicht der Autor selber eine Andeutung über seine Quelle giebt, aus der er schöpfte, ihm nachzuweisen, dass gerade diese oder jene Arbeit eines Vorgängers ihn beeinflusste. Ein liederlicher Sohn, der sein Gut vergeudet und mitten in seinem Lasterleben durch die unerwartete Rückkunft seines Vaters, den er ferne glaubte, gestört wird, den dann die Schlauheit seines Dieners auf einige Zeit vor der Katastrophe bewahrt, indem dieser dem Alten vormacht, sein Haus sei der Aufenthalt böser Geister, das ist zweifellos — wie es immer auch lokalisiert und nationalisiert sein mag — die Mostellaria des Plautus. Wenn aber, wie in Addisons „Gespenst mit der Trommel", ein Freier unter der Form eines Gespenstes eine reiche Dame, deren Gemahl man für tot hält, sich erringen will und dann von dem zurückkehrenden Ehegatten vertrieben wird, so ist das wohl kein Zug von Plautus; oder aber die Nachahmungen der Mostellaria in allen Litteraturen zählen nach Legionen. Dann ist Boildieus (1775—1834) „Weisse Dame" (10. Okt. 1825), vielmehr Eugène Scribes (1791—1861) hierzu geschriebener Text, nicht minder eine Mostellaria; dann sind Szenen aus Martin Schleichs (1827—1882) Volksstück „Die letzte Hexe", in welchem dem Ratsherrn Hainstöckel bös mitgespielt wird, auch auf diesem Boden gewachsen, ja selbst Don Carlos, der als Geist Karls V. wandelt (V, 6 und V, 9), und Philipp, der „lüstern" ist, „ein Wort mit diesem Geist zu reden," dürfte nicht vergessen werden. Kurz, die Stücke, welche an Plautus' Mostellaria anknüpften, würden nach tausenden zählen.

---

[1]) Insoferne urteilt Ruth (II. 523) richtig: „Die Cassaria ist ganz dem Plautus nachgeahmt, nur einige Szenen sind dem Terenz entlehnt und diese wieder im Stil des Plautus gehalten."

[2]) Prölss. I, 2; 126.

[3]) Klein, a. a. O. 637.

Doch führt man Addisons Lustspiel und die französische Bearbeitung desselben durch Destouches fast allgemein[1]) als auf der Mostellaria beruhend auf; Lessing allerdings nicht, dem eine solche Beziehung am allerwenigsten entgangen wäre. Eine kurze Analyse des vielgenannten Stückes „The drummer; or the haunted-house“[2]) mag zeigen, wie weit dasselbe von Plautus absteht.

I. Akt. Die Dienerschaft der Lady Truman ist in Aufregung. Ein Gespenst mit einer Trommel, ganz dem Herrn, von welchem man glaubt, dass er vor vierzehn Monaten auf dem Schlachtfelde geblieben sei, ähnlich, belästigt das Haus. Alsbald aber werden wir durch ein Gespräch Abigals, des Kammermädchens der Lady, und des Fantome (mit einer Trommel) belehrt, wer der Geist ist. Er hat Abigal tausend Pfund für ihre Unterstützung versprochen. Auf diese Weise will Fantome der Lady, die von Freiern, besonders von einem gewissen Tinsel nicht ganz erfolglos, umringt ist, stets nahe bleiben und sich ihre Hand sichern. — Von der Lady selbst hören wir, dass zwar Tinsels Witz ihr fad sei; aber „a discreet woman might reform him“. Tinsel führt sich auch als einen unangenehmen Menschen ein. Bezeichnend für seine Zeit ist, dass er sich nicht als „atheist“, sondern als Freidenker ausgiebt. „I 'm a freethinker.“ Seine schön ausgemalten Pläne für die Zukunft zeigen, wie er es auf das Geld der Lady zunächst abgesehen hat.

II. Akt. Der treue, aber äusserst pedantische Verwalter Vellum, eine gelungene Gestalt, hat einen Brief von seinem Herrn erhalten; er weilt gegenwärtig in den Niederlanden; die Kunde von seinem Tode war falsch. Vielmehr wird er dem-

[1]) Ussing. III, 299. Etiam Destouches propter „Le tambour nocturne“ hic commemorari posse ait Bonnet in Jahrbücher für Philol. u. Pädagogik (Lpz. 1875), Bd. CXI, p. 885. — An dieser Stelle führt M. Bonnet an, dass „le trésor caché“ des Destouches irrig als eine Nachahmung der Mostellaria gelte, während er eine solche des Trinummus sei, und fährt weiter: „Es giebt übrigens, worauf mich ein Kollege aufmerksam macht, allerdings ein Stück von Destouches mit einem aus der Mostellaria entlehnten Motiv. Dies heisst le tambour nocturne.“ (Oeuvres. Paris 1774. tom. V.) — Ebenso Fuhrman. III, 51. „Addison hat es in seinem Gespenst mit der Trummel... und Destouches in seinem Gespenst mit der Trommel nachgeahmt.“

[2]) The drummer; or the haunted-house: a comedy. London (ohne Datum, printed for the company of booksellers. Addisons Cato für die gleiche Gesellschaft gedruckt mit gleichem Papier, Druck und Format ist von 1730. — S. 1—29 enthält eine Preface to the first edition von R. Steele, die bemerkt, dass mehrere Meinungen dahin gingen, „that the scenes were written very much after Molière's manner,“ und einen Brief Steeles an Congreve, in welchem Addison dies Stück vindiziert wird; ferner einen Prolog. S. 29—98 enthält das Lustspiel; 99. 100 einen Epilog.

nächst als ein „old man with a grey beard in a black coat", als „conjurer" sich zu Hause einfinden. Schon in der nächsten Szene tritt er als Nekromant auf und zieht Vellum in sein Vertrauen. Was er von seiner Gemahlin hört, stimmt ihn nicht gerade fröhlich, obwohl Vellum in seiner pedantischen Art sich köstlich seiner Gebieterin annimmt. Es gilt vor allem, dem Gespenste auf die Spur zu kommen. George Truman vermutet richtig, dass Abigal dahinterstecke. An sie soll sich Vellum machen; dieser glaubt selber an seinen Erfolg. — Die Lady erinnert sich mit grosser Liebe ihres Gatten. Abigal ermangelt nicht, ihr Tinsel im ungünstigsten Lichte darzustellen. Das Hauspersonal hofft alles Gute von dem Geisterbeschwörer.

III. Akt. Vellum hat dem verkleideten „conjurer" Erlaubnis zum Zutritt bei der Lady erholt, und so steht George seiner Gattin gegenüber, welche Tinsel den Auftrag erteilt hat, mit dem conjurer zu verhandeln. Dieser letztere verfährt nicht sehr rücksichtsvoll mit seinem Rivalen: „You are a coxcomb, by all the rules of physiognomy: But let that be a secret between you and me." — Den Akt schliesst Vellums ganz gelungene Liebeserklärung an Abigal, bei welcher er ohne Mühe seinen Zweck erreicht.

IV. Akt. Fantome erfährt durch Abigal, dass es ihm nun an den Hals gehe; er versichert sie neuerdings einer Belohnung von tausend Pfund für ihre Beihilfe. Während Tinsel wieder mit seinen teils geckenhaften, teils egoistischen Reden die Lady belästigt, erscheint das Gespenst mit der Trommel. Die Lady fällt in Ohnmacht, Tinsel auf die Knie: „Have compassion on my youth, and consider I am but a coxcomb." Fantome weist ihm die Thüre, und gerne vollzieht er den Befehl.

V. Akt. Der Zauberer versetzt alle Anwesenden in ungeheueres Erstaunen. Er weiss ihre Namen, kennt ihre Verhältnisse ganz genau und ist überall aufs Beste beraten. Indessen er nun mit dem Geiste fertig werden will, soll Vellum die Lady vorbereiten „for the reception of her real husband". Diese hat noch eine Unterredung mit dem Zauberer, wobei sie ihn ersucht, „to treat this appearement gently. It has the resemblance of my deceased husband; if there be any indiscover'd secret, any thing that troubles his rest, learn it of him." Dies veranlasst den vermeintlichen Zauberer zu genaueren Erhebungen. Er erfährt von der Dame, dass sie, ihrem ersten Gatten treu, Tinsel verachte. „My heart is now at ease," jubelt George, „she is the same dear woman I left her." — Da George allein ist, naht das Gespenst. Truman tritt ihm kalt entgegen. „Don 't play the fool!" Deine tausend Pfund werden ihre Wirkung verfehlen. Da verspricht Fantome, in der Annahme, Abigal habe ihn ver-

raten, dem Beschwörer mehr. — „I 'll make them up twenty!“ — Nach kurzer Entfernung tritt Truman in seiner wirklichen Gestalt auf. Entsetzt läuft Fantome unter Zurücklassung seiner Trommel davon. — Freudig begrüsst die Lady ihren Gatten, und dieser vereint Abigal und Vellum, indem er ihnen die tausend Pfund ausbezahlt.

Dies Addisons Lustspiel. „Destouches,“ um mit Lessing (Hamb. Dram., 17. Stück) zu sprechen, „der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischeren Leisten“ in seinem „Le tambour nocturne, ou le mari devin“, comédie angloise accommodée au théâtre français, en prose.[1])

Destouches (S. 71) schliesst sich genau an Addison an. Er sagt, „que celui-ci n'est point de mon invention & que c'est plus une traduction libre qu'une invention de mon esprit.“ Er wollte nur diese Komödie, die nach seiner Meinung unter allen englischen der französischen am nächsten komme, für seine Bühne einrichten. So ist George Truman zum Baron, das Gespenst mit der Trommel zu Léandre, Tinsel zum Marquis, Vellum zum Intendanten Pince und Abigal zur Madame Catau geworden.

Lessing urteilt (a. a. O.), dass in Destouches' „Umarbeitung“ „wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kälter und kraftloser geworden“ ist.

Die deutsche Bearbeitung des Stückes hat Frau L. A. V. Gottsched hergestellt. Sie hat nach Lessings Worten „das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.“

Das Gespenst mit der Trummel oder der wahrsagende Ehemann. Ein Lustspiel des Herrn Addisons, nach dem Französischen des Herrn Destouches übersetzt, findet sich auf S. 231—342 des zweiten Teiles von „Die deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer“, hrsg. von I. C. Gottscheden. Neue Auflage. Lpz. 1746.

Baron und Baronessin sind geblieben. Tinsel ist zum Herrn von Windhausen, der Trommler zum Herrn Liebhold, Vellum zum Herrn Schulwitz, Abigal zur Jungfer Salome geworden, eine Freiheit, welche sich die Übersetzerin nahm, „um dem Stücke dadurch eine desto mehrere Anmuth bey uns zu geben“ (Vorrede). In manchem ging sie auf das Original zurück, doch aber hat sie sich „lieber nach dieser Verbesserung,

[1]) Auf S. 9—118 des dritten Bandes der Oeuvres de Monsieur Destouches, de l'académie française. Nouvelle édition. (A la Haye, chez Benjamin Gibert 1752.)

als nach dem Grundtexte richten wollen," und so ist manche französische Bemerkung, wie z. B. Pinces Schlusswort, „que vous trouviez cette nuit aussi délicieuse que la première nuit de vos nôces," das im Englischen sich nicht findet, ins Deutsche übergegangen.

Auch als Oper ist Addisons Lustspiel öfter über die Bühne gegangen.

Clément verzeichnet: „Il Tamburo notturno" von Paisiello, Neapel 1773;[1]) „Le Tambour enchanté," Musik von Schack, Wien 1798;[2]) „Das Gespenst mit der Trommel," Oper von Ditters, gespielt in Öls im Jahre 1794; „Das Gespenst mit der Trommel," Musik von Grätz, in München gegen das Jahr 1800 gespielt.[3])

Ob hierher die Oper „L'Apparition" von Germain Delavigne, Musik von M. Benoist (1848), wo Clara de Torellas den Geist spielt;[4]) ferner Michele Carafas Oper: „Il fantasma" (1802), und „Le fantôme" von Gyrowetz (gegen 1842)[5]) gehören, ist zweifelhaft.

Nochmal soll Destouches nach einigen[6]) die Mostellaria vor Augen gehabt haben in seinem Lustspiele „Le Dissipateur ou l'Honnête-Friponne",[7]) doch ist diese Annahme schwer haltbar. Hier wird der unsinnige Verschwender Cléon von seinem Onkel Géronte überrascht (III, 3). Pasquin, sein Diener, und Finette, die Zofe seiner Geliebten, Julie, suchen dem alten Herrn das denkbar günstigste Bild des jungen Taugenichts zu entwerfen. Er studiert, sagt Pasquin, Tag und Nacht. „Ma foi, c'est un neveu qui vaut son pesant d'or," rühmt Finette. „Son ménage à présent va jusqu'à l'avarice," berichtet Pasquin, ganz wie Tranio dem Theuropides. Drinnen aber hält Cléon ein Gelage.

Da nun der Alte ins Haus eintreten will, hält ihn Pasquin ab.

Gér. Il faut que toute à l'heure
Je l'embrasse.
Pasq. (l'arrêtant). Ah, monsieur, n'entrez pas!
Gér. Et pourquoi pas?
Pasq. (embarrassé). Demandez à Finette; elle sçait mieux que moi ...

---

[1]) Clément, Dict. lyr., S. 646.
[2]) A. a. O.
[3]) A. a. O. S. 316.
[4]) A. a. O. S. 40.
[5]) A. a. O. S. 271.
[6]) Sommer. (Les comédies de Plaute etc.) II. 116. Destouches en (d. i. aus der Mostellaria) a tiré parti, lorsque dans son Dissipateur le neveu fait accroire à son oncle que le bruit des verres et des assiettes est celui d'un dispute de savants, avec lesquels il s'est enfermé. Là se borne l'imitation de Destouches.
[7]) Représentée à Munich en 1756. — Chez Jean Jaques Vötter, Imprimeur de la cour, & des Etats de Bavière. (228 pag.)

Fin. Monsieur, c'est qu'il s'est fait une étrange habitude ...
Pendant toutes les nuits ... il s'applique à l'étude,
Et ne s'endort jamais ... qu'après qu'il a dîné.

Allein Géronte lässt sich nicht abtreiben. Man soll ihn nur wecken.

Fin. Auriez vous bien le cœur
D'interrompre son somme?
Gér. Oui.
Pasq. Souffrez qu'on vous dise.
Qu'un réveil en sursaut ...
Gér. Tarare.
Pasq. La surprise
Peut le rendre malade; attendez à ce soir.

Während Pasquin geht, um, wie er vorgiebt, den Schlafenden zu wecken, frägt Géronte: „Mais j'entends un grand buit! Que veut dire ceci?" worauf Finette berichtet, dass eine gelehrte Versammlung abgehalten wird. In gewisser Beziehung den betrunkenen Callidamates spielt der Baron, der so wenig auf Pasquin und Finettes Lügen eingeht, dass ihn diese als verrückt hinstellen, ein Zug, den wir aus Regnard und Fielding kennen, und der schon im plautinischen Simo angedeutet vorliegt.

Pasq. Gardez-vous d'écouter ce qu'il dit.
Depuis deux ou trois mois il a perdu l'esprit.
Gér. Tout de bon?
Cléon. Oui, mon oncle, à toute heure il s'égare,
Et dans ce moment-ci, son accès se déclare.
Fin. Quand on le contredit, il devient furieux.

u. s. w. — Dass Destouches, um diese Szenen zu schreiben, die Mostellaria des Plautus vor Augen haben musste, ist schwer zu glauben.

Noch wird von Flögel,[1]) Fuhrman[2]) und Rapp[3]) Ben Jonsons Lustspiel „The Alchemist",[4]) das zuerst 1610 aufgeführt wurde, mit der Mostellaria in Zusammenhang gebracht. „Die Situation," sagt Rapp (a. a. O.), „ist übrigens aus Plautus' Mostellaria entlehnt und in London lokalisiert ... Die Katastrophe durch die Ankunft des Londoner Bürgers, wie in der Mostellaria." Dryden hält den Alchemist für ein Plagiat des Albumazar, wodurch die innere Beziehung beider Stücke zu Plautus hergestellt wäre.

Der Alchemist, in welchem uns an Sir Epicure Mammon eine Art Falstaff entgegentritt, mag, da ja Ben Jonson ein

---

[1]) Gesch. d. k. Litt. III, 217.
[2]) Handbuch. III, 51. „Auch Jonsons Alchemist ist zum Teil darnach kopiert."
[3]) Studien. S. 230.
[4]) S. 1—193 des vierten Bandes der Ausg. von Gifford. Auch abgedruckt S. 177—277 im 500. Band der Collection of British Authors. Tauchnitz Edition. Lpz. 1860.

gründlicher Kenner der Alten war und ihrer an zahlreichen Stellen seiner Lustspiele gedenkt, das eine oder andere Plautus schulden; eine Nachahmung der Mostellaria ist er nicht. Der Inhalt in nachstehendem Akrostichon spricht am besten für diese Behauptung.

*T*he Sickness hot, a Master quit, for fear,
*H*is house in Town, and left one Servant there.
*E*ase him corrupted, and gave means to know
A Cheater and his Punk; who, now brought low,
*L*eaving their narrow Practice, were become
*C*os'ners at large; and only wanting some
*H*ouse to set up, with him they here contract,
*E*ach for a Share, and all begin to act:
*M*uch Company they draw, and much abuse,
*I*n casting Figures, telling Fortunes, News,
*S*elling of Flies, flat Bawd'ry, with the Stone,
*T*ill it, and they, and all in Fume are gone.

Durch Subtle und seine Genossen, Face und Dol Common, wird die Dummheit der Menschen, welche an den vermeintlichen Alchemisten und seine Wunderleistungen glauben, solange ausgenützt, bis endlich der ganze Missbrauch aufgedeckt wird, da der Besitzer des Hauses, Love-Wit, zurückkehrt. Er hört, wie lebhaft es in seinem Hause während seiner Abwesenheit zuging, von den Nachbarn (V, 1), welche ihm die wunderbarsten Dinge erzählen. Auf sein Klopfen wird ihm nicht geantwortet:

This 's strange! that none will answer.

Face ist der erste, der hervortritt.

Face. Good Sir, come from the Door!
Lov. Why? what 's the matter?
Face. Yet farther, you are to near yet.
Lov. I' the Name of Wonder! What means the Fellow?
Face. The House, Sir, has been visited.
Lov. What? with the Plague? stand thou then farther?
Face. No, Sir, I had it not.
Lov. Who had it then? I left
None else but thee, i' the House!
Face. Yes, Sir, my Fellow,
The Cat that kept the Buttery, had it on her.
A Week before I spied it: but I got her
Convey'd away, i' the Night. And so I shut
The House up for a Month.

u. s. f., ohne weitere Anklänge an die Mostellaria.

Ob das bei Moratin (I, 54) genannte Stück „La fantasma" des Don Ramon de la Cruz, Cano y Olmedilla (geb. 1731; gest. am Ende des achtzehnten Jahrhunderts), zur Mostellaria gehört, vermag ich nicht zu bestimmen.

XI. Menächmi.[1])

Die Menächmi, eine Komödie, welche mit wenigen andern in die frühere Zeit des Dichters fällt,[2]) werden von neueren Herausgebern anders eingeteilt, als es die älteren thaten. Rapp[3]) giebt das Lustspiel in sechs Akten, wie es auch Köpke abgeteilt hatte, unter Berufung auf den Miles gloriosus, Brix in fünf Akten, indem er den vierten Akt mit Vers 881 abschliesst und dies damit motiviert, dass der Dichter „dem in der nächsten Szene auftretenden senex, der *V.* 875 erklärt hatte, den Arzt holen zu wollen,[4]) für den Gang hin und zurück, für das lange Warten auf den Arzt und für die Besprechung mit demselben mehr Zeit lassen muss, als die fünf (oder sechs?) von Menächmus gesprochenen Verse brauchen.“[5])

Das Stück leitet das Auftreten des Parasiten Peniculus ein; er erwartet den in Epidamnus ansässigen Menächmus, um, wie früher oft, mit ihm ein Mahl einzunehmen. Menächmus tritt eben aus dem Hause und richtet an seine Frau noch einige scheltende Worte, da ihn ihre allerdings nicht unbegründete Eifersucht überallhin verfolge. Er wendet sich nach der Wohnung seiner Geliebten, der Buhlerin Erotium. Dieser schenkt er einen Mantel, den er eben aus dem Kasten seiner Frau entwendet hat, und fordert sie auf, für ihn und den Parasiten ein Mahl bereiten zu lassen. Indessen Erotium ihren Koch Cylindrus zum Einkaufe abschickt, begeben sich Menächmus und der Parasit auf das Forum.

Der zweite Akt führt Menächmus II. aus Syrakus ein, der mit seinem Diener Messenio eben hier gelandet ist. Die Stadt Epidamnus steht in keinem guten Rufe (*V.* 259):

---

[1]) Ausgaben: J. Hildyard (Cantabr. 1840); Geppert (Berlin 1845); W. Wagner (Cambd. 1878); J. Brix (Lpz., 3. Aufl. 1880); J. Vahlen (Berlin 1880). Hier ist nach Brix zitiert. — De Menaechmis Plautina retractata libellus. Scripsit P. E. Sonnenburg (Bonn 1882).

[2]) Vgl. Brix, S. 5. Aus *V.* 407 u. s. w. (Non ego te — Hierost) haben Windischmann und Vissering die Zeit bestimmen wollen. — Stiefel (Über die Menächmen des Plautus, Blätter für das bair. Gymnasialwesen, XV. Bd. [1879], S. 309—318) hält die Verse für eingeschoben. Vgl. A. Spengel, T. M. Plautus, S. 55 und 178.

[3]) Die pl. L., S. 315.

[4]) Eibo atque arcessam medicum iam quantum potest.

[5]) S. 73, Anm. zu 881. Vgl. A. Spengel, Die Akteinteilung der Komödien des Plautus. München 1877. Über die sonstige Einteilung und ihre Gründe siehe bei Brix, S. 3, Anm. 2.

Nam itast haec hominum natio: in Epidamnieis
Voluptarii atque potatores maxumei;
Tum sycophantae et palpatores plurimei
In urbe hac habitant: tum meretrices mulieres
Nusquam perhibentur blandiores gentium.
Propterea huic urbei nomen Epidamno inditumst,
Quia nemo ferme sine damno huc deuortitur.[1])

Jahre lang hat er allenthalben die Spur seines Zwillingsbruders gesucht, der verloren ist; sodass es dem Sklaven Messenio eine derartig aussichtslose Bemühung erscheint, dass er ihm erwidert (*V.* 248):

In scirpo nodum quaeris.[2])

Während ihres Gespräches naht der Koch Cylindrus, der Menächmus aus Syrakus für Menächmus aus Epidamnus hält und sich mit ihm und Messenio in ein Gespräch einlässt. Der Syrakusaner Menächmus ist erstaunt, sich von allen bei seinem Namen angesprochen zu hören, allein, da er von allem Übrigen nichts versteht, sowie auch Cylindrus ihn nicht begreifen kann, hält er den Burschen für toll. Dieser hat unterdessen Erotium bereits mitgeteilt, dass ihr Geliebter vor der Thüre stehe. Sie eilt heraus, ruft den staunenden Fremden zu sich, der mit ihr geht, obwohl er einsieht, dass die Einladung nicht ihm gelten kann. Erotium giebt ihm den Mantel mit der Bitte, denselben bei dem Goldsticker umändern zu lassen, damit seine Frau ihn nicht mehr als den ihrigen erkenne. Menächmus II. schickt seinen Sklaven Messenio ins Wirtshaus, mit dem Auftrage, ihn „ante solem occasum“ (*V.* 437) wieder abzuholen.

In der ersten Szene des dritten Aktes tritt der Parasit Peniculus klagend auf. Er hat auf dem Forum Menächmus I. verloren oder glaubt vielmehr (*V.* 449):

Menaechmus se subterduxit mihi
Atque abiit ad amicam, credo, neque me uoluit ducere.

In diesem Augenblicke tritt Menächmus II. aus Erotiums Haus, den Mantel in der Hand tragend. Mit Entsetzen erblickt ihn der Parasit. Alle seine Befürchtungen sind zur Wahrheit geworden (*V.* 469):

Satur nunc loquitur de me et de parti mea:
Pallam ad phrygionem fert *confecto prandio*
Vinoque expoto, parasito excluso foras.

---

[1]) Später sieht sich Menächmus II. selbst gezwungen, diesen Ort als „loci lenonii“ (*V.* 552) zu bezeichnen.

[2]) Ebenso bei Terenz Andria, *V.* 941, „nodum in scirpo quaeris“.

Er schwört ihm Rache für den schändlichen Betrug. Menächmus II. versteht natürlich seine Rede nicht. Da Menächmus gehen will, kömmt Erotiums Magd und überbringt ihm im Auftrage ihrer Herrin eine goldene Armspange (spinter), damit er sie zugleich mit dem Mantel ausbessern lasse. Menächmus II. nimmt auch dies in der Absicht (*V.* 549):

Vt, quantum possint, quique liceant, ueneant.

Unterdessen hat der Parasit seine Rache für das verlorene Mahl vollzogen. Er hat die Frau des Menächmus von Epidamnus in alle Streiche ihres Gatten eingeweiht. Menächmus I. tritt auf, und seine Frau begegnet ihm in heftigster Weise. Der Mantel muss zurückgestellt werden, ausserdem soll ihm das Haus verschlossen bleiben (*V.* 662):

Nam domum numquam introd ibis, nisi feres pallam simul.

Menächmus I. klopft dann an Erotiums Thüre; sie tritt aus dem Hause heraus, und nun beginnt natürlich ein neues Missverständnis, da sie behauptet, Menächmus den Mantel, um dessen Rückgabe gegen einen doppelt schöneren (*V.* 680, „bis tanto pluris pallam") er sie inständig bittet, gleichzeitig mit der Spange übergeben zu haben. Völlig im Unklaren und von beiden abgewiesen, geht Menächmus I. ab (*V.* 698):

Nunc ego sum exclusissumus:
Neque domi neque apud amicam mihi iam quidquam creditur.

Der vierte Akt bringt Menächmus II. und die Frau seines Zwillingsbruders zusammen. Er trägt noch den Mantel um den Arm gelegt, und da er auf die begründeten Vorwürfe der Frau nichts anderes zu erwidern weiss, als von „fabulae" (*V.* 724) und Thorheiten, ruft diese, aufs Äusserste gebracht, ihren alten Vater. Der Greis stellt sich anfänglich auf die Seite seines vermeintlichen Schwiegersohnes und ergreift Partei gegen seine Tochter. Da aber Menächmus II. erklärt, er habe die Frau nie gesehen und sei niemals in diesem Hause gewesen, kann er nichts anderes annehmen, als der Mann sei irrsinnig. Auf diese Idee geht Menächmus II. sofort ein (*V.* 832):

Quid mihi meliust quam ut, quando illi me insanire praedicant,
Egomet me adsimulem insanire, ut illos a me apsterream?

und stellt sich rasend. Er spricht allerlei wirres Zeug und droht, alle zu erschlagen. Dies thut seine Wirkung. Die Frau eilt ab, der Alte läuft nach einem Arzte; unterdessen ent-

kömmt Menächmus II. mit der witzigen Apostrophe an die Zuschauer (*V.* 880):

Vosque omnis quaeso, si senex reuenerit,
Ne me indicetis, qua platea hinc aufugerim.

Im fünften Akte sehen wir den alten Vater sehnsüchtig auf den Arzt warten, was ihm Gelegenheit giebt, einige polemische Worte gegen die Ärzte[1]) einzuflechten; den hier auftretenden tadelt er als „multilocum, gloriosum, insulsum, inutilem.“[2]) Der Arzt erscheint und verspricht alsbaldige Heilung. Ahnungslos kömmt Menächmus I. des Weges. Der Arzt wendet sich an ihn, wird aber derb abgewiesen, sodass er nach vier Männern schickt, welche ihn zu weiterer Beobachtung zu ihm bringen sollen. (Ad me face uti deferatur. . . . Ibi meo arbitratu potero curare hominem, *V.* 948). Da eben Menächmus I. fortgebracht werden soll, tritt Messenio auf, der den Befehl erhalten hatte, seinen Herrn bei Erotium abzuholen. Er sieht, wie ihm die Fremden Gewalt anthun, und thatkräftig, wie er ist, gelingt es ihm, Menächmus I., den er für seinen Herrn hält, zu befreien. Messenio erbittet sich von seinem hocherfreuten Gebieter die Freilassung, die ihm dieser auch mit den zweideutigen Worten gewährt (*V.* 1031):

Mea quidem hercle *causa* liber esto atque ito quo uoles,

nachdem er ihm bereits vorher erklärt hatte, dass er sein Eigentum nicht sei (*V.* 1027):

Per Iouem adiuro patrem,
Med erum tuom non esse.

Messenio überliefert ihm den Geldbeutel, den Menächmus I. annimmt, worauf er den Sklaven weiterschickt (*V.* 1045):

Ne tum, quando sanus factus sit, a me argentum petat.

Alsdann begiebt sich Menächmus I. zu Erotium, um nochmal den Versuch zu wagen, von ihr den Mantel zurückzuerhalten.

Im selben Augenblicke, wo Menächmus I. sich entfernt, tritt Menächmus II. mit Messenio ein.[3]) Er weiss natürlich weder von der Freilassung des Sklaven, noch von Messenios rettender That ein Wort. So hat die Verwirrung ihren Höhe-

[1]) So ist auch hierin Plautus ein Vorbild Molières. (Vgl. S. 310.)
[2]) Vgl. bei Brix S. 73, Anm. zu *V.* 885.
[3]) A. Spengel, Akteinteilung, S. 19.

punkt erreicht, da jene beiden, die bisher noch zusammenwirkten, gleichfalls sich nicht mehr erkennen. Da erscheint Menächmus I., und so stehen sich die beiden Brüder gegenüber. Einen Augenblick schwankt Messenio noch in dieser Szene, die vielfach an den Amphitruo erinnert, wer wirklich sein Herr sei. Kurze Zeit hält er sogar den Epidamner dafür. Bald aber löst sich der Knoten durch die Erklärungen, welche uns schon der Prolog (*V.* 16—75) im voraus gab. Beide Menächmi sind Zwillingssöhne eines Kaufmanns in Syrakus. Als die Jungen ins achte Jahr gingen (*V.* 24, postquam iam pueri septuennes sunt, und *V.* 1116), fuhr der Vater mit einem derselben, Menächmus, auf den Jahrmarkt von Tarent; der andere, Sosikles, blieb bei der Mutter. Im Gedränge verlor der Vater den Knaben; ein Kaufmann aus Epidamnus nahm ihn mit sich; wenige Tage nachher starb der Vater aus Gram noch zu Tarent. Als der Grossvater in Syrakus dies gehört hatte, nannte er von nun an den andern Zwilling, Sosikles, mit dem Namen des verlornen Enkels Menächmus. Menächmus aus Epidamnus kehrt mit seinem Bruder in seine Vaterstadt Syrakus zurück, Messenio erhält zum zweiten Male die Freiheit und ruft die Auktion der Güter des Menächmus aus Epidamnus aus, ehe er geht, wobei auch seine Ehefrau zum Verkaufe ausgeboten wird, wenn auch mit wenig Hoffnung auf günstigen Erlös; dies in einem allerdings angestrittenen Verse (*V.* 1160):

> Venibit uxor quoque etiam, si quis emptor uenerit.
> [Vix credo auctione tota capiet quinquagensies.] [1])

Mit einer bei Plautus öfter vorkommenden Apostrophe des zuletzt sprechenden Schauspielers an das Publikum (*V.* 1162):

> Nunc, spectatores, ualete et nobis clare applaudite,

die hier Messenio zufällt, schliesst das Lustspiel.

Die plautinische Komödie bietet uns also eine achtmalige Verwechslung, und zwar: II, 274, Menächmus aus Syrakus und Cylindrus; II, 357, Menächmus aus Syrakus und Erotium; II, 469, Menächmus aus Syrakus und Peniculus; II, 524, Menächmus aus Syrakus und die ancilla Erotiums; IV, 705, Menächmus aus Syrakus mit der Frau des Menächmus aus Epidamnus; IV, 810, Menächmus aus Syrakus mit dem senex; V, 1003, Menächmus aus Epidamnus

[1]) Schwabe in Fleckeisens Jahrbüchern für klassische Philologie. 1872. S. 418.

mit Messenio; V, 1070, Menächmus aus Epidamnus mit Messenio.

Der Prolog, welcher dem Stücke vorangeht, wird in seiner heutigen Form als unecht erklärt. Ausführlich behandelt die reiche Litteratur hierüber Dziatzko in Fleckeisens Jahrbüchern f. kl. Philol. 1873.[1]) P. Langen[2]) glaubt, als echt zu halten *V.* 1—6; 17—21; 24—42; 50; 57—61. Dagegen sprechen Dziatzko und Brix. Ritschls Vorwürfe[3]) gegen die Prologe zu den meisten Stücken, „geschwätzige Breite, frostige Witzhascherei, Ergehen in trivialen Reflexionen," treffen vornehmlich auch diesen Prolog.[4])

Formell ist stets auf den Widerspruch von *V.* 5:

> Nunc argumentum accipite atque animum aduortite:
> *Quam potero in uerba conferam paucissuma,*

mit *V.* 14—16 hingewiesen worden:

> Nunc argumentum uobis demensum dabo,
> Non modio neque trimodio, uerum ipso horreo:
> *Tanta ad narrandum argumentum adest benignitas.*[5])

Die früher geltende gewöhnliche Annahme, zu welcher *V.* 12:

> Non atticissat: uerum sicelissat tamen,

(im Zusammenhang mit Hor. Ep. II, 1; 58) verleitete, dass das Stück dem Griechischen des Epicharmos nachgedichtet sei,[6]) gilt seit Ladewigs Nachweisen[7]) nicht mehr. Ziemlich nahe legt derselbe Gelehrte die Wahrscheinlichkeit, dass das Stück nach den *Δίδυμοι* des Poseidippos gedichtet sei, indem er sich auf Athenaeus XIV, p. 658 F, beruft: *οὐδὲ γὰρ ἂν εὕροι τις ὑμῶν δοῦλόν τινα μάγειρον ἐν κωμῳδίᾳ, πλὴν παρὰ Ποσειδίππῳ μόνῳ.* Teuffel[8]) findet diese Annahme „sehr

---

[1]) Vgl. auch Brix, S. 92.
[2]) Commentatio de Menaechmorum fabulae Plautinae prologo. Münster 1873.
[3]) Parerg. I. S. 236. — Teuffel, Studien, S. 256.
[4]) Teuffel, Studien, S. 263—265. „Der Prolog zu den Menächmi ist eine Vereinigung sämtlicher schlechten Witze, die bei den verschiedenen Aufführungen des Stückes von den verschiedenen Theaterdirektoren oder Prologschreibern gemacht worden sind." — Solche Witze sind z. B. *V.* 3. 51—55.
[5]) Vgl. Ladewig, Philolog. I, 278 ff.
[6]) Rapp, Die pl. L., S. 315. 437. — Binder, S. 25.
[7]) Über den Kanon des Volc. Sed., S. 19—26. — Philologus. I, S. 288.
[8]) Gesch. d. r. L., S. 150.

zweifelhaft" und von „wenig Sicherheit",[1]) und auch Stiefel[2]) ist dagegen.

Trotz seiner griechischen Quelle hat indessen Plautus seinen Stoff ganz romanisiert und gerade in dieser Komödie einige treffliche Lokalreflexionen (wie z. B. über das Klientenwesen, *V.* 570, die Komitien, *V.* 451 und ähnliches) eingeflochten.[3])

Wie im Amphitruo die Ähnlichkeit der beiden Amphitruo und Sosia, so ist es hier jene der Zwillingsbrüder, welche Ursache komischer Verwicklungen wird." Schon als Knaben waren die (*V.* 18):

gemini duo
Ita forma simili pueri, uti mater sua
Non internosse posset quae mammam dabat,
Neque adeo mater ipsa, quae illos pepererat.

Messenio nennt den Menächmus von Epidamnus (*V.* 1062): „speculum tuom," und dann: „Tuast imago: tam consimilist quam potest," worauf Menächmus aus Syrakus erwidert:

Pol profecto haud est dissimilis, meam quom formam noscito.

Sie gleichen sich, wie ein Wassertropfen dem andern (*V.* 1088):

Nam hominem hominis similiorem numquam uidi ego alterum,
Neque aqua aquae neque lactest lactis, mihi crede, usquam similius,
Quam hic tuist tuque huius autem,

sodass der Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit des Stückes kaum haltbar ist.[4]) Bei dieser Ähnlichkeit der beiden Brüder musste dem Zuschauer das Verständnis des Stückes erleichtert werden.[5]) Deshalb nahm Dziatzko[6]) die Notwendigkeit eines Argumentums an, umsomehr, als der Ort der Handlung erst *V.* 231, und hier nur flüchtig,: „Sed quaeso, quamobrem nunc Epidamnum uenimus?" erwähnt wird.

Nicht alle Personen sind in gleicher Weise im Détail durchgeführt. Der in Epidamnus ansässige Menächmus ist wohl etwas von den leichten Sitten seiner Vaterstadt berührt. Er ist ein heiterer Gesellschafter. Der Parasit nennt ihn „homo lepidissumus" (*V.* 148) und „hilarissumus" (*V.* 149), einen Mann, der als wackerer Wirt seinen Leuten nicht nur das Essen gönnt, sondern sie förmlich dazu heranzieht (*V.* 98):

Nam illic homo homones non alit, uerom educat
Recreatque; nullus melius medicinam facit.

---

[1]) Studien, S. 263.
[2]) A. a. O., S. 310. 311.
[3]) Brix. S. 9.
[4]) Stiefel, a. a. O., S. 317.
[5]) Vgl. Amphitruo, S. 120.
[6]) A. a. O., S. 839.

Mit der Ehe freilich nimmt er es nicht strenge. Er ist bei der Buhlerin Erotium zu Hause, dort hat er seine Wohnung aufgeschlagen. Erotium begrüsst ihn (*V.* 361):

> Animule mi, mihi mira uidentur
> Te hic stare foris, fores quoi pateant
> Magis, quam domus tua, domus quom haec tua sit.

Die Buhlerin lebt von seiner Freigebigkeit (*V.* 358, „Qui mi est usui et plurumum prodest." *V.* 372, „Nam ecastor solus bene factis tuis me florentem facis.") Ihm graut vor seiner Gattin (*V.* 191). „Vt ego uxorem, mea uoluptas, ubi te aspicio, odi male," ruft er aus, wenn er die Geliebte sieht. Er ist ausgelassen, so wie seine Frau weg ist (*V.* 318):

> Quam uis ridiculus est, ubi uxor non adest

sagt Cylindrus. Er fühlt sich am seligsten, da sie ihn aus ihrem Hause ausschliesst (*V.* 668):

> Male mi uxor sese fecisse censet, quom exclusit foras:
> Quasi non habeam, quo intro mittar, alium meliorem locum.
> Si tibi displiceo, patiundum: at placuero huic Erotio.
> Quae me non excludet ab se, sed apud se occludet domi.

So stiehlt er seiner Frau Spangen und Mantel (*V.* 200, 531), um sie seiner Geliebten zu bringen, und nur allzuberechtigt erscheint die Klage, in welche seine Ehefrau ausbricht (*V.* 559):

> Egone hic me patiar esse in matrimonio,
> Vbi uir compilet clanculum, quicquid domist
> Atque hinc ad amicam deferat?

Das Opfer der Verwechslungen wird Menächmus aus Syrakus; so sehen wir weniger in sein Inneres, weil er ununterbrochen in die Irrtümer verstrickt ist, in welche ihn die Ähnlichkeit mit seinem Bruder bringt. Sein ernstes Streben, die Spur seines teueren Bruders zu finden (*V.* 232), das er nie aufgeben wird, (*V.* 246):

> Verum aliter uiuos numquam desistam exsequi:
> Ego illum scio quam carus sit cordi meo,

lässt uns in ihm einen entschiedenen Mann vermuten. Er selber nennt sich reizbar (*V.* 270): „Ego autem homo iracundus, animi perditi". Wohl kaum soll ein schmutziger Charakter damit angezeigt werden, dass er das ihm von Erotium Gebotene annimmt, um es, wie er sagt, zu verkaufen (*V.* 549). Es soll mit diesen Worten gewiss nur eine komische Wirkung erzielt werden,

sowie ja auch Menächmus aus Epidamnus das ihm von Messenio gebotene Geld sofort nimmt (*V.* 1045), um es nicht mehr verlieren zu müssen. Die Liebe zu seinem Bruder bricht bei Menächmus aus Syrakus lebhaft durch, so wie er ihn als solchen erkennt (*V.* 1124: „Signa adgnoui: contineri quin complectar non queo"); und er ist es auch, der den Wiedergefundenen veranlasst, in die Heimat zurückzukehren (*V.* 1151):

> Quoniam haec euenerunt nobis, frater, ex sententia,
> In patriam redeamus ambo.

Die Frau des Menächmus aus Epidamnus tritt nur einigemale auf; ihr Gatte nennt sie böse „mala" (*V.* 137). Die Vorwürfe jedoch, die er ihr (*V.* 110 ff.) macht:

> Ni mala, ni stulta sis, ni indomita
> Inposque animi, quod uiro esse odio
> Videas, tute tibi odio habeas

u. s. w., finden wir wohl an der Frau begreiflich, da wir kaum Grund haben, sein „nimium ego te habui delicatam" (*V.* 121) aufs Wort zu glauben.

Erotium ist das Muster der Hetäre. Ihr Name (ἐρώτιον)[1] „Liebchen" entspricht der von ihr entworfenen Schilderung und ihrem Gewerbe. Menächmus I. preist ihre Schönheit überschwänglich (*V.* 183):

> eapse eccam exit. ah, solem uide,
> Satin ut occaecatust prae huius corporis candoribus?

Sie ist für ihn voll zarter Liebenswürdigkeit („anime mei," *V.* 185; „animule mi," *V.* 361), allein zunächst in gewinnsüchtiger Absicht. Der Parasit bezeichnet die Art ihrer Liebe zu Menächmus in trefflicher Weise (*V.* 195):

> Meretrix tantisper blanditur, dum illud quod rapiat uidet.
> Nam si amabas, iam oportebat nasum abreptum mordicus,

ganz so, wie auch Messenio von diesen Leuten sagt:

> *V.* 377. Nam ita sunt hic meretrices: omnes elecebrae argentariae.
> *V.* 437. Non tu istas meretrices nouisti, ere,

die er (*V.* 442) mit einer „nauis praedatoria" vergleicht.

Der Sklave des Menächmus aus Syrakus, Messenio, so genannt nach seiner Herkunft aus Messenien, ist ein heiterer

[1]) Brix, S. 13.

Gefährte seines Herrn. Obwohl ihn dieser einen Weiberfreund nennt (*V.* 269):

Tu amator magnus mulierum es, Messenio,

ist er doch gerade diesen gegenüber sehr vorsichtig.

Ne feceris.
Periisti, si intrassis intra limen!

ruft er (*V.* 414) seinem Herrn zu, der bei Erotium eintreten will.

Überall bestimmt ihn die Liebe zu seinem Herrn. Er entwirft ein Bild eines treuen Sklaven[1]) und stellt sich selbst als einen solchen hin in dem canticum (*V.* 966—985):

Spectamen bono seruo id est, qui rem erilem
Procurat, uidet, collocat, cogitatque,
Vt absente ero rem eri diligenter
Tutetur, quam si ipse adsit, aut rectius.
Tergum quam gulam, crura quam uentrem oportet
Potiora esse, quoi cor modeste situmst.
Recordetur id,
Qui nihili sunt, quid is preti
Detur ab suis eris,
Ignauis, inprobis uiris.
Verbera, conpedes,
Molae, lassitudo, fames, frigus durum:
Haec pretia sunt ignauiae. id ego malum male metuo.

u. s. w. bis *V.* 987. Energisch verteidigt er seinen Herrn gegen die lorarii, und auch als Freigelassener will er noch Diener und Gefährte des Menächmus bleiben und bittet ihn darum nach jener vermeintlichen Freilassung (*V.* 1034):

Sed, patrone, te opsecro,
Ne minus nunc inperes mihi, quam quom tuos seruos fui.
Apud ted habitabo et, quando ibis, una tecum ibo domum.

Er ist es, dem zuerst der Gedanke kömmt, dass dies die beiden Zwillingsbrüder sein könnten, und der ihre Annäherung und die Lösung der Komödie herbeiführt (*V.* 1081):

Di inmortales, spem insperatam date mihi, quam suspicor,
Nam nisi me animus fallit, hi sunt gemini germani duo:
Nam et patriam et patrem conmemorant pariter qui fuerint sibi.
Seuocabo erum.

So ist Messenio eine der bedeutungsvollsten Persönlichkeiten des Stückes.

---

[1]) Dazu ist zu vergleichen: Aulul., *V.* 582; Mostellaria, u. a. Das Gegenteil in Bacchides S. 434 ff.

Der Koch Cylindrus[1]) füllt nur einige Szenen aus. Er ist nach Teuffels[2]) Auffassung der Sklave Erotiums.

Hinsichtlich des ehelichen Verhältnisses des Menächmus giebt uns der alte Vater den Schlüssel zum richtigen Verständnisse, sodass wir es nicht nach unsern heutigen Anschauungen bemessen dürfen. Der Alte findet den Umgang seines Schwiegersohnes mit Erotium seiner Tochter gegenüber entschuldbar. Da sie ihm klagt, dass ihr Mann ein Mädchen in der Nachbarschaft habe (*V.* 790, „At enim ille hinc amat meretricem ex proxumo"), erwidert er ihr:

Sane sapit:
Atque ob istanc industriam etiam faxo amabit amplius,

und weiter dann (*V.* 792):

Tua quidem ille causa potabit minus,
Si illic, siue alibi lubebit? quae haec malum inpudentiast?
Vna opera prohibere, ad cenam ne promittat, postules,
Neue quemquam accipiat alienum apud se. seruirin tibi
Postulas uiros? dare unad opera pensum postules,
Inter ancillas sedere iubeas, lanam carere.

Mag auch Brix[3]) recht haben: „Mit sane sapit spricht er nicht seine wahre Meinung aus, sondern er will nur der Tochter den Daumen aufs Auge drücken", so ganz unbegreiflich erscheint ihm die Handlungsweise seines Schwiegersohnes nicht.

Quotiens monstraui tibi, uiro ut morem geras?
Quid ille faciat, ne id obserues, quo eat, quid rerum gerat,

wiederholt er ihr (*V.* 789).

Bei ihm zeigt sich (z. B. in seinem Eingangscanticum *V.* 753 ff.) das geschwätzige Alter, sodass er selber (*V.* 760) befürchtet, „nimis longus sermost."

Seine Anschauungen über das eheliche Verhältnis ermangeln jenes feineren Sinnes, welcher der Komödie in derartigen Dingen überhaupt fehlt. Auch als die Brüder sich als solche erkennen und ihre gegenseitige Freude äussern, nimmt niemand von der Familie (wie etwa in Shakespeares Comedy of Errors), weder der Alte, noch die Frau, Anteil.

Die treffliche Figur der alten Komödie, der Parasit, trägt auch in diesem Stücke vieles zur Hebung der Heiterkeit bei.

[1]) Nach A. Spengel, Latein. Komödie S. 27, gleichbedeutend mit Nudelholz. Vgl. das Wortspiel *V.* 301. Seu tu Culindrus seu Colindru's, perieris (s. Schwabe, Fleckeisen, Jahrbücher 1872, S. 413 ff.)
[2]) Studien, S. 263.
[3]) S. 67.

Peniculus,[1]) ein Name, den Plautus selbst gemacht hat, etwa „Kehrwisch“ oder „Schwamm“,[2]) und der in der Komödie selbst mehrmals Veranlassung zu Witzen und Wortspielen wird,[3]) ist das Muster eines Schmarotzers.[4]) An fremder Kost erzogen,[5]) ist er über dreissig Jahre alt geworden (*V.* 446, „plus triginta natus annis ego sum“). Er isst für acht nach den glaubwürdigen Aussagen des Koches (*V.* 224: „nam parasitus octo homonum munus facile fungitur“), sodass mit ihm bei Tische zusammenkommen Menächmus als ein „Fallen in einen Hinterhalt“ bezeichnen kann (*V.* 140: „Perii, in insidias deueni“). Die Speisen des Mahles sind für ihn alles; er heisst sie, wie andere ihre Familienangehörigen, seine „cari“ (*V.* 105). Er versteht sich aber auch trefflich auf die Kunst des Speisens (vgl. *V.* 209—214). Seine Hauptfertigkeit besteht darin, ein Mahl tot zu machen; „facere fundus prandio“ (*V.* 491). Seine Anschauungen über das Essen legt er eingehend bei seinem ersten Auftreten dar; mit Speisen allein kann man Leute fesseln, nicht mit Ketten und Banden (*V.* 87):

Quem tu adseruare recte, ne aufugiat, uoles,
Esca atque potione uinciri decet.

Er hat seinen Namen mit Recht zu tragen, „ideo quia mensam, quando edo, detergeo“ (*V.* 79). Schon nach dem Geruche vermag er die Dinge zu beurteilen.

Ecquid tu de odore possis, si quid forte olfeceris,
Facere coniecturam?

frägt ihn Menächmus I. (*V.* 163), was er bejaht. Als einem Menschen, der nichts zu verlieren hat (*V.* 665, „nihil est, quod perdam, domi“), ist ihm der Aufenthalt da, wo es eben etwas absetzt; derjenige ist sein guter Geist („genius,“ *V.* 142), der ihm ein Mahl zukommen lässt; gegen den Vorwurf, dass er „extra numerum“ (*V.* 185) komme, ist er nicht empfindlich; denn sein Grundsatz ist (*V.* 154):

Non pergo hercle uero, nisi scio qua gratia,

d. h., wenn ich nicht voraussehe, was ich davon habe, thue ich

---

[1]) Vgl. Lessing, Hamb. Dramat. Neunzigstes Stück.
[2]) Brix 9 und 13; Binder 117; Spengel a. a. O., S. 26.
[3]) Z. B. *V.* 286. Peniculum tuom eccum in uidulo saluom fero.
V. 391. Quis istest Peniculus? qui extergentur baxeae?
[4]) S. bei Geppert Einleitung über die Charakterrolle des Parasiten der Menächmen.
[5]) Menächmus I. kann von ihm sagen *V.* 905:
Meo cibo et sumptu educatust.

keinen Schritt; ein Zug, den Rapp[1]) eine „rührende Harmonie der Parasitenmaske mit unserm Staberl“ nennt.

Das Urteil über die Menächmen des Plautus, ein Stück, das durch einige hübsche cantica besonderes Leben gewinnt,[2]) ist im allgemeinen stets ein sehr günstiges gewesen. Zwar nennt es Hertzberg sehr mittelmässig, und C. H. Weise[3]) spricht es dem Plautus wegen der Mängel und Schwächen ab; Rapp[4]) dagegen hebt hervor: „In der Einfachheit der Exposition, in dem gehaltenen Ebenmasse der Entwickelung, wie in dem genialen, leichtfertigen Abschluss hat er gewiss Vorbilder, aber keine Nachfolger gehabt,“ und Teuffel[5]) nennt es „wohl das gelungenste der plautinischen Stücke“. Wie Schlegel[6]) diese einfach heitere Komödie ein „wildes Intriguenstück“ nennen kann, ist unklar.

„Ein Mantel (palla),“ sagt Stiefel[7]), „neben der Zwillingsähnlichkeit ist es, der mit immer sich steigerndem Interesse die ganze Maschinerie des Stückes in Bewegung setzt. Zudem herrscht die vollständigste Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Keine überflüssige Person greift in das Spiel ein.“ . . . „Einige Szenen könnten besser motiviert sein. Besonders misslungen aber ist der Schluss. Einmal ist es unnatürlich, dass Menächmus-Sosikles, der den Bruder sucht, denselben gar nicht erkennen will, sodass der Sklave Messenio ihm erst zu Hilfe kommen muss, ferner ist überhaupt der Schluss zu matt im Vergleich zur Lebendigkeit der vorhergehenden Szenen, was besonders auffällt, wenn man die verschiedenen Nachbildungen des Lustspiels hierin gegen dasselbe hält. Nicht nur bei Shakespeare und Regnard, sondern auch bei jenen, die sich sklavisch dem Plautus anschlossen, wie der Franzose Rotrou (1631) und der Spanier Timoneda (1559), findet die Wiedererkennung der Brüder im Beisein aller Personen statt, wodurch ein effektvoller Schluss gewonnen wird. Bei Plautus ist schon in der vorletzten Szene eine gewisse Abspannung und Ermüdung bemerklich, und es macht daher die Katastrophe unwillkürlich den Eindruck, nicht als ob sie sich mit Notwendigkeit ergebe, sondern als sei sie nur herbeigeführt worden, um dem Stücke ein Ende zu machen.“

Die grosse Freude, welche das Altertum an der Aufführung der plautinischen Menächmi hatte, und welche eine Stelle des Prologes beweist (V. 45):

---

[1]) D. pl. L, S. 329.
[2]) Ritschl, de cantico Menaechmorum Plauti. 1851.
[3]) Komöd. des Plautus, kritisch nach Inhalt etc., S. 121.
[4]) A. a. O., S. 437 u. 440.
[5]) Gesch. d. r. Litt., S. 150.
[6]) Vorlesungen.
[7]) A. a. O., S. 314. 315.

Propterea illius nomen (sc. Menächmi) memini facilius,
Quia illum clamore uidi flagitarier,

hat sich den folgenden Jahrhunderten mitgeteilt. Zahllose Imitationen derselben liegen vor; ja die „Zahl der Nachbildungen ist Legion" nach Stiefels Bemerkung.[1]) Vor allem Italien freute sich der Menächmenaufführungen.[2]) Zwar wurde die ganze Komödie des Plautus nicht immer nachgeahmt, wohl aber ist es das Motiv der ähnlichen Zwillinge, Brüder, Schwestern, Bruder und Schwester, dem wir zu unzähligen Malen begegnen, und das die seltsamsten Gestalten angenommen hat. Sie alle aufzuzählen, wäre unmöglich, vielleicht auch ohne besonderen Wert.[3])

Von spanischen Bearbeitungen der Menächmen kam die erste gedruckte Übersetzung 1555 zu Antwerpen heraus: „La comedia de Plauto intitulada: Menechmos[4]) traducida en lengua castellana. En Anvers, en Casa de Martin Nucio MDLV. Con Preuilegio Imperial".[5]) Die Überarbeitung, deren stilistische Reinheit Moratin rühmt,[6]) erschien gleichzeitig mit dem Milite glorioso. Der Verfasser ist unbekannt; einige vermuten als solchen den Arcediano von Sepulveda, Gonzalo Perez, den Sekretär Philipp II. und Vater des Antonio Perez, was kaum möglich ist, da der anonyme Übersetzer gerade diesem seine Arbeit in dem am Ende stehenden „Ad Dominum Gonsaluum Perez, traductoris tetrastichon" gewidmet hat.[7]) Einzelne Män-

---

[1]) A. a. O., S. 310.

[2]) Ussing. III, 383. Renatis autem in Italia litteris multos haec fabula amatores habuit saepiusque eam vel ipsam rettulerunt vel imitati sunt et in suum usum converterunt poëtae. Ferrarae Plauti Menächmi a. 1486 italice uersa acta esse traditur (Ruth, II, 115); iterumque 1501. Menechino di Plauto mutato nomine in similitudinem personae Mediolani usitatae. (cf. Burckhardt, Kultur der Renaissance, p. 315.)

[3]) Wenig Neues und Beachtenswertes enthält der Artikel: „Nyere Digteres Bearbeidelser af Plautus' Menaechmi af Emil Gigas auf S. 126—158 des ersten Bandes der „Nordisk Tidskrift for Filologi og Pädagogik. Ny Räkke. Kjöbenhavn (Otto Schwartz's Forlag) 1874."

[4]) Menechmos im Catálogo S. 565. — In der Bibl. de aut. Menecmos.

[5]) Biblioteca de autores españoles. Tomo segundo. Madrid (Rivadeneyra) 1846. S. 200, No. 87. — Barrera y Leirado, Catálogo bibliogr., S. 565.

[6]) En estas dos traducciones merecen alabanza el lenguaje y el estilo. (A. a. O.)

[7]) Bibliot. de aut. esp. II, 200: „Ignórase hasta ahora quién fué el traductor de estas dos piezas, y solo se infiere por la dedicatoria de ellas al secretario Gonzalo Perez, que se hallaba en Lila empleado en la real Hacienda." — Vgl. auch Barrera, Catálogo, S. 565.

gel des Buches mögen wohl auf Kosten der schlechten Plautusausgaben zu setzen sein.[1])

Auf den anonymen Übersetzer folgte die Bearbeitung der Menächmen des Juan de Timoneda.[2])

Juan de Timoneda[3]) aus Valencia schrieb neben zahlreichen Werken im Jahre 1559 seine „Comedia de los Menecmos, puesta en gracioso estilo y elegantes sentencias (Valencia).“[4]) Das Stück rechtfertigt Moratins Urteil kaum.[5]) Demselben geht ein Introito voran. Cupido und die drei Hirten Ginebro, Climaco und Claudino haben in die Lage einzuführen und den Inhalt der Komödie zu erzählen, „lo que os encomendó el autor al entrar de la puerta,“ wie ihnen Cupido aufträgt. Climaco berichtet denn, dass eine „comedia de Plauto, llamada de los Menemnos“,[6]) aufgeführt werden soll.

Claudino. Sabrán vuestras reverencias que en la ciudad de Sevilla hobo un rico mercader llamado Menemno, el cual tenia dos hijos, nascidos de un parto; eran tan semejantes en la forma y gesto que muchas veces la misma madre que los habia parido tomaba al un por el otro. (Plaut., *V.* 17—21.)

Ginebro. Vino acaso que siendo estos dos hermanos de edad de quince años cargó el padre una nave de muchas mercaderias para Levante, y llevando consigo uno de sus hijos llamado Menemno, se partió dejando el otro con su madre Claudia. (*V.* 24.)

Climaco. Siendo embarcado fuéle la fortuna tan contraria que tres dias y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber adonde iban, y á la fin vino á dar en una peña de la isla Conejera, adonde todos perecieron, escepto el hijo Menemno, el cual abrazado con una tabla vino á tomar tierra en el cabo de Cullera.

---

[1]) Ibid.: „Si en la traduccion de estas comedias se advierte á las veces error de inteligencia en algunos pasajes, omisiones en otros, espresiones que pertenecen á varias personas en boca de una sola, debe considerarse cuáles serian los exemplares latinos que pudo tener presentes el traductor. Ya se ha dicho en otra ocasion, cuan viciados fueron las ediciones de Plauto durante el siglo XVI.

[2]) Schack. I, 236. — Bibl. de aut. esp. II, S. 201, No. 95. — Ticknor. I, 455. — Barrera, Catál. S. 393. 564.

[3]) Über Timonedas Geburtsjahr heisst es bei Barrera (Catál., S. 391), es sei gegen 1490 anzunehmen. (Podemos fijar la época de su nacimiento hácia los años de 1490.) Nach S. 396 lebte er im Jahre 1597 noch (??), was Ticknor (I, 454), gestützt auf Ximeno, Escritores de Valencia, I, 72, und Fuster, Biblioteca Valenciana, I, 161, angiebt.

[4]) Bibliot. de aut. esp. II, S. 291—305.

[5]) Ibid., S. 201. Timoneda tradujo libremente en prosa esta comedia de Plauto; suprimió con inteligencia dos personajes poco necesarios, varió el prólogo, quitó los soliloquios inútiles de Peniculo en el primer acto, y en el tercer el de Menecmo casado en el cuarto y el de Mesenio en el quinto. Dió muy oportunamente mayor estension á algunas escenas, á otras mas naturalidad, mejoró el desenlace y conservó en toda la pieza la gracia y lijereza cómica del autor latino. Precede á la comedia un prólogo en que hablan el Dios Cupido y tres pastores.

[6]) Bibliot. de aut. esp. hat stets Menemnos; Barrera dagegen S. 393 u. 564 Menecmos.

Bei Plautus ist es anders; dort wird der Knabe im Gedränge eines Festes bei Tarent verloren.

Claudino. El desdichado mancebo vinose á Valencia, adonde asentó por criado de Casandro, mercader de mucho trato y viudo, el cual teniendo no mas de una hija á cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.
Ginebro. La desventurada madre, sabiendo en Sevilla las tristes nuevas y creyendo ser todo perescido, puso nombre Menemno al hijo que le quedaba por el amor que tenia a hijo y marido ya defuntos.
Climaco. De manera, señores, que ambos á dos hermanos (porque mejor lo entendais) se llamaban Menemnos.
Ginebro. Muerta la madre, el Menemno sevillano certificado por un adevino que su hermano era vivo y que estaba en España determinó de ir á buscallo con un esclavo suyo, y á cabo de tiempo aportó en Valencia adonde por sus medios se vernan á conoscer, como aqui claramente verán los que atender quisieren.

Das Stück umfasst dreizehn Szenen.

1. Szene. Ein verblasstes Gespräch des Menemno casado mit Talega, der hier die Rolle des herrlichen Peniculus spielt, eröffnet das Stück. Die Szene ist vielfach gekürzt, dann an gewissen Stellen wieder sehr breit getreten, z. B. wo Menemno den Mantel seiner Frau aufweist:

Men. Mirala bien!
Tal. Mirola. ¡O que linda color tiene!
Men. ¡Y que olor! si lo sintieses.
Tal. ¡Que olor! Veamos: á tres cosas huele.
Men. ¿Cómo á tres?
Tal. Dejámela tornar á oler. Veamos.
Men. ¿A que huele?
Tal. A hurto lo primero, pues la hurtaste á tu mujer.
Men. ¿Lo segundo?
Tal. A puta, pues se la ha de vestir Dorotea.[1])
Men. ¿Y lo tercero?
Tal. Lo tercero huele á linda comida, pues por su respeto hemos de comer.

Nach *V.* 170 ff:

Men. Agedum, odorare hanc quam ego habeo pallam; quid olet? apstines?
— — — — — — — — — — — — — — — —
Pen. Olet.
Men. Quid igitur? quid olet? responde.
Pen. Furtum, scortum, prandium.

2. Szene. Audacia, des Menemno Frau, ist ihrem Gatten nachgeeilt. Sie macht ihm Vorhalt Doroteas halber. Er aber erwidert ihr: „Pues vocea cuanto quisieres, que por darte mas enojo iré á cenar y á tomar mis placeres con la que dices que conosces.“

[1]) Die Erotium des Plautus.

3. Szene. Audacias Vater, Casandro, kömmt herzu. Er stellt sich zwar nicht gerade auf die Seite seiner Tochter, giebt aber seinem Schwiegersohn doch allerlei Lehren; er möge sich erinnern, „de quién fuiste por tu desdicha y de quién eres por mi causa y cómo de perdido te hice ganado y de siervo libre, casándote con mi única y amada hija, con la cual llevaste linaje, hermosura, virtud y mucho dinero."

4. Szene. Sobald der Alte fort ist, verfügt sich Menemno zu Dorotea. Zwar warnt ihn Talega vor der Unbeständigkeit solcher Liebe; „et est impossible que la que es acostumbrada de sotometerse á muchos por fuerza ame á ninguno de grado." Auf Talegas Klopfen zeigt sich Dorotea vor dem Hause. „Ay, entrañas mias!" begrüsst sie ihn (*V.* 185, „anime mei"). Menemno überreicht ihr den Mantel: „Rosa y vida mia, son tus vestidos y los despojos de la loca de mi mujer," sagt er, was matt klingt gegen die plautinischen Verse, 200 ff.; Dorotea soll ein kleines Mahl bereiten, worauf sich besonders Talega freut, der mehrfach Wortwitze mit seinem Namen (= kleiner Sack) zum besten giebt.

5. Szene. Der fremde Menemno mit seinem Sklaven Tronchon tritt auf. Seine Rede: „Hagote saber, Tronchon, que la mayor alegría que sienten los navegantes es cuando de lejos sobre las marítimas ondas descubren la tierra," entspricht dem plautinischen (*V.* 227):

> Voluptas nullast nauitis, Messenio,
> Maior meo animo quam si quam ex alto procul
> Terram conspiciunt,

und dem entsprechend:

Tronch. Y mayor si la tierra que descubren fuese suya. Mas díme, Señor, yo te soplico: ¿á qué respeto ó causa, habiendo rodeado todas las islas del mar venimos á desembarcar á Valencia?
Men. Necio; ¿no sabes tú que voy buscando á mi hermano?
Mess. Maior, non dicam dolo,
Si adueniens terram uideas, quae fuerit tua.
Sed quaeso, quamobrem nunc Epidamnum uenimus?
An quasi mare omnis circumimus insulas?
Men. Fratrem quaesitum geminum germanum meum.

Das Folgende gestaltet sich wieder unendlich breit und weicht von Plautus stark ab, besonders die Schilderung, die Tronchon von Valencia und seinen Bewohnern giebt.

6. Szene. Dorotea tritt aus ihrem Hause. Sie spricht den fremden Menemno, „el omnis homo de mi casa," an und spielt im allgemeinen die Rolle, wie Cylindrus bei Plautus. Wie bei diesem, wird im Spanischen talega Gegenstand des Missverständnisses.

Dor. ¿Qué es de Talega?
Tronch. Mirad si está informada ya de la talega de la ropa que viene.

(= *V.* 287). In aller Kürze, meist nur angedeutet, sind noch einige Motive aus Plautus verwertet, so die Geschichte mit dem Mantel, worauf Menemno ins Haus eintritt.

7. Szene. Casandro redet seiner Tochter ernsthaft zu, sich mit ihrem Gatten besser zu vertragen. Kaum sind sie weg, so kömmt (8. Szene) der fremde Menemno aus dem Hause Doroteas. Talega tritt ihm entgegen. Er sieht ihn mit dem Mantel, den er am Arme trägt, um ihn beim Schneider Chillon umändern zu lassen, und begrüsst ihn. Menemno kennt ihn natürlich nicht, da ruft Talega Dorotea. Von ihr hört er, dass bereits gespeist sei, und schwer verletzt beschliesst er, sich zu rächen. „Mas para esta que yo haga de manera que le haga mal provecho á Dorotea la saya y a Menemno la comida que yo lo diré á mi señora," etwa nach *V.* 517:

Numquam edepol quisquam me exorabit, quin tuae
Vxori rem omnem iam, ut siet gesta, eloquar.
Omnes in te istaec recident contumeliae.
Faxo haud inultus prandium comedereis.

9. Szene. Etwas verspätet findet sich auch der verheiratete Menemno ein. Er pocht an Doroteas Thüre. Diese wundert sich, dass er schon wieder zurückgekehrt sei. „¿Diste ya la saya á Chillon el sastre y el diamante al platero?" lautet ihre Frage. Er weiss von Mantel und Diamant nichts, worüber Dorotea sich sehr erzürnt. „De essa maniera te piensas alzar con la saya y el diamante," ruft sie ihm zu, wie Erotium Argwohn hegend (*V.* 685):

Video, quam rem agis:
Quae conmisi, ut me defrudes, ad eam rem adfectas uiam.

Da kömmt auch noch Frau Audacia dazu, die gleichfalls wegen des Mantels, von Talega wacker unterstützt, sich in argen Vorwürfen gegen ihren Gatten ergeht.

10. Szene. Der fremde Menemno (M. mancebo) sucht erfolglos allenthalben seinen Sklaven. Unterdessen hat Audacia ihren Vater gerufen. Sie will von ihrem Gatten geschieden sein (nach *V.* 783 ff.). „¿Cómo se puede sufrir, señor padre, que esté yo casada con un tal hombre como este?" — „¡Descásate!" meint der Alte, worauf Talega in seinem saubern Latein, mit welchem die Komödie überhaupt untermischt ist, erwidert: „Eso non potest fieri, señor; porque col Deus conjungit homo non sepalat." Menemno weiss von allem nichts, und da sie ihn für toll erklären, nimmt er den Spass an. „Pues estos dicen que soy loco mejor sera fingir locura por echarlos de mi" (*V.* 832). Er

beginnt nun mit Auslassung anderer plautinischer Reden: „Sí sí, Apolo yo haré lo que mandas que á esta mujer y á Talega les dé con esta mi espada mil cuchilladas“ u. s. w. Alles fusst auf Plautus, doch mit starken Kürzungen und Änderungen. Casandro läuft nach einem Arzte, die andern suchen das Weite.

11. Szene. Während eben der ansässige Menächmus klagt (wie bei Plautus, *V.* 899), dass ihm Talega den ganzen Tag verdorben habe, naht der Arzt Averrois mit seinem Diener Lazarillo. Er unterhält sich erst mit dem letzteren, der mit lateinischen Floskeln um sich wirft; dann spricht Casandro über den Diener; alsdann berichtet der Arzt von seinen Thaten: „He curado una pierna al Dios Esculapio y he concertado un brazo á Baco.“ Nach langem, albernem Gerede wendet er sich erst an Menemno. Auch in dieser Szene ist wenig von dem plautinischen Witze zu finden; wohl aber ein endloser Wortschwall mit lateinischen Phrasen. Endlich ruft Menemno um Hilfe. „¡O ciudadanos! ¡o amigos mios! ¡Socorredme!“

12. Szene. Tronchon eilt herbei und kömmt ihm zu Hilfe. Menemno giebt ihm auf seine Bitten die Freiheit wie im Originale. „Por ventura eres tu mi esclavo para que te haga libre ó conózcote“ (*V.* 1031). „Digo que te doy por libre y que te tengo en cuenta de humano.“ Die Sache löst sich durch das Auftreten des Menemno mancebo, der sich um einen „esclavo estranjero“ erkundigt. Tronchon macht seine Freiheitsrechte geltend; sein Herr weiss jedoch nichts davon. Die beiden Menemnos erkennen sich als Zwillingsbrüder.

13. Szene. Ebenso löst sich das Stück für die übrigen günstig. Audacia und Talega werden zufriedengestellt und mit dem Gesange:

Enhorabuena vengais vos,
Hermano mio,
Pues á pesares hoy entre nos
Dais desvio,

endigt die Komödie.

Man kann das Ganze kaum eine Übersetzung nennen. Es sind nur in dreizehn Szenen die Hauptpunkte des plautinischen Stückes gegeben. Auf denselben lastet die den Spaniern eigene Breite, die herkömmliche Ausführlichkeit in Nebendingen, die eine Kürzung anderer gelungener Szenen, eine Unterdrückung gerade der feinsten Witze nötig macht. Es ist eine Art Inhaltsangabe des plautinischen Stückes und als solche nicht immer am geschicktesten g macht, obwohl die Sprache leicht dahinfliesst. Für die Darstellung, an die übrigens kaum gedacht wurde, mag dies Stück immerhin geeigneter sein, als z. B. Olivas Amphitruo; doch lag viel auch schon im Stoffe.

Eine Bemerkung Rapps[1]) über D. Pedro Calderon de la Barcas (geb. 17. Jan. 1600; gest. 25. Mai 1681) „Hombre pobre todo es trazas" mag, ob auch nicht direkt auf Plautus bezüglich, hier stehen. „Der Spanier hat gewiss sehr sinnreich die griechischen Menächmen dadurch auf den Kopf gestellt, dass ein Liebhaber bei zwei verschiedenen Damen zwei verschiedene Männer spielt." — Ähnlich dem ist im Englischen Colley Cibbers „The double gallant; or the sick lady's cure". (Dramatick works. London 1760. 4 Bd.)

Von allen Ländern Europas hat sich Italien am meisten des Stoffes der plautinischen Menächmi bemächtigt. Zahllos sind die Bearbeitungen derselben; oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt, treten sie auf die Bühne; doch aber lässt sich der Faden festhalten, der von Plautus zu den zahlreichen Spielarten der Zwillingsbrüder führt.[2])

Einzelner Menächmenaufführungen ist bereits (S. 50 ff.) Erwähnung geschehen. Im Jahre 1501 war in Ferrara wieder eine solche. Der Diario Ferrarese[3]) macht daraus den Menechino, in der Meinung, es sei dies die Mailänder Lokalmaske des Meneking.

Eine Übersetzung wird dem Herzog Ercole I. zugeschrieben;[4]) ein weiteres Manuskript, „I Menecmi di Plauto, tradotti in versi volgari da Giovanni Falugi e dedicati a Ippolito de Medici", nennt Argelati[5]) als Codex der Bibliothek Magliabecchi (num. CLXVII). — Aus dem Jahre 1528 stammt die „Comedia di Plauto, novamente tradotta, intitolata Menechmi molto piacevola e ridiculosa." In Venezia. Per Girolamo Pentio da Lecco ad istanza di Christophoro detto Stampano. Sie ist abwechselnd in terza, quarta und ottava rima gehalten. — Im Jahre 1530 erschien die Übertragung: „Comedia di Plauto, intitolata Menechmi dal Latino in lingua volgare tradotta et con somma diligentia corretta."

---

[1]) Studien, S. 177. — Ebenso Rapp (Spanisches Theater I, 18): „Es war ein schöner Gedanke, die Menächmenfabel umzukehren, dass einer für zwei gilt."

[2]) S. die vortreffliche Abhandlung von Stiefel, „Die Menächmi des Plautus im italienischen Drama" auf S. 340—357 des fünfzehnten Bandes (1879. Heft 8) der Blätter für das bairische Gymnasialwesen, deren Resultate hier dankbarst verwertet wurden.

[3]) Muratori, Script. rer. ital. XXIV. Col. 393.

[4]) Argelati. III, 234.

[5]) Ebenda.

Viel späteren Datums sind „Gli Omodolfi", Commedia cavata da Plauto da Nicolò Griffo da Valcapraja: al signor Carpa Rettore della Sapienza Vecchia etc. In Perugia pel Costantini 1739; eine Art Überarbeitung des Originales.[1])

Die erste freie Nachahmung der plautinischen Menächmenfabel enthält die Calandria (Calandra) des Kardinals Bibbiena[2]) (1470—1520), welche, aus dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts stammend, wahrscheinlich zuerst in Urbino im Jahre 1508 aufgeführt wurde. Lange hat man das Stück als die erste italienische Komödie bezeichnet.[3])

Über das Verhältnis zu Plautus berichtet der Prologo Folgendes: „De' quali (= spettatori) se fia chi dirà (che dica, Asg. 1561), lo Autore essere gran ladro di Plauto: lasciamo stare che a Plauto staria molto bene lo essere rubato per tenere il moccicone le cose sue senza una chiave, senza una custodia al mondo; ma lo Autore giura alla croce di Dio che non gli ha furato questo (faccendo uno scoppio con le dita), e vuole stare a paragone. E che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto, e troverrassi che niente gli manca di quello che aver suole. E se così è, a Plauto non è suto rubato nulla del suo, però non sia chi ladro imputi lo Autore. Et se pure alcuno ostinato ciò ardisce, sia pregato almeno di non vituperarlo accusandolo al Bargello, ma vada a dirlo segretamente nell' orecchio a Plauto."

I. Akt. (1.) Der Diener Fessenio führt uns in die Situation ein. Lidio, sein Herr, sucht seit langer Zeit seine im Türkenkriege verloren gegangene Zwillingsschwester Santilla, die ihm

---

[1]) Argelati, a. a. O. e. Giacinto Vincioli è l'autore di questa commedia, la quale per non essere una mera traduzione de' Menecmi di Plauto, onde è tratta, perciò si dice cavata da Plauto. Il prologo è in versi, ma la commedia è in prosa. La data della Lettera al Rettore della Sapienza vecchia è 12 giugno 1725.

[2]) La Calandria. Commedia di Messer Bernardo Divizio da Bibbiena. Die mir vorliegende Ausgabe ist nach dem Schlussworte „lo stampatore al leggitore" von Florenz, den 24. Januar 1720, datiert. — Eine weitere von mir benützte Ausgabe ist: Calandra, | Comedia di M. | Bernardo Divitio da | Bibiena. | Di nvovo ricorretta | e ristampata. | In Venetia appresso | Francesco Rampazetto. 1561. (46 fol.) — Nach Cantù (storia della lett., S. 472) ist die erste Auflage von 1513, nach Apostolo Zeno von 1521, nach Quadrio von 1524.

[3]) Ginguené, VI, pag. II. chap. 22, pag. 181. — Sismondi, Litt. du midi. II, 82. — Ruth. II, 494. 499. 519. — Klein. IV, 392. — Vgl. „Le Commedie d' Ariosto ed. Tortoli", pag. XXXIX. Tortoli nennt die Calandria „pregievolissima per la grazia, naturalezza e vivacità del dialogo, ma più libera che a un prelato romano non si conveniva; non è peraltro nè di tempo nè di merito la prima commedia italiana."

„di volto, di persona, di parlare, di modo“ so ähnlich ist, dass selbst die Amme die Kinder nicht unterscheiden konnte. Während seines Aufenthaltes in Rom hat sich Lidio in Fulvia, die Frau des Calandro, von dessen Thorheit schon der Prolog berichtet („si sciocco che forse difficil vi fia di credere che Natura uomo si sciocco creasse giammai“), verliebt. Oft hat sie ihn am hellen Tage, als Weib verkleidet, unter dem Namen seiner Schwester, Santilla, bei sich aufgenommen; doch hält es Lidio jetzt für geratener, sich zurückzuziehen. Fulvia merkt die Abnahme seiner Liebe und ist trostlos darüber; „ricorre a maliastre, ad incantatrici, a negromanti, che ricuperare le facciano lo amante suo, come se perduto l' avesse.“ (2.) Lidio mit seinem precettore Polinico tritt auf. Dieser Hofmeister ist der wohlbekannte Ludus der Bacchides (S. 441). Wie dieser (*V.* 109 ff.), jammert er laut über seinen auf Abwege geratenen Zögling. „È certo, e' non mi saria mai caduto nell' animo, Lidio, che tu a questo venissi, che drieto andando a' vani innamoramenti sprezzatore d' ogni virtù se' diventato, ma di tutto do causa a quella buona creatura di Fessenio.“ Ganz wie in den Bacchides füllen die Szene die Liebesseufzer Lidios, die Moralsentenzen Polinicos und Fessenios kühne Witze. Nach dem Abgange des Präzeptors (3.) teilt Fessenio seinem Herrn mit, dass der alte Calandro, der ihn in weiblicher Kleidung gesehen hat, in ihn verliebt sei, „credendo che tu sia donna.“ Ferner hören wir von der unglaublichen Dummheit Calandros, der, wie Fessenio es ausdrückt, nur Heu zu fressen bräuchte, um ein Ochs zu sein. Er glaubt in seiner Beschränktheit, „che quante lo vedono, subito si innamorino di lui, come se altro più bel fante di lui non si trovasse in questa terra. In fine, come il vulgo usa dire, se mangiasse fieno, sarebbe un bue.“ (4.) Calandro kömmt zu Fessenio, um sich nach seiner geliebten Santilla zu erkundigen. Fessenio giebt ihm die günstigsten Aussichten auf ihr Entgegenkommen. Gleich darauf bringt (5.) Samia, Fulvias Magd, Kunde von ihrer Herrin. Sie hat sich entschlossen, ihren Geliebten sich durch Zauberkräfte zu erhalten. Die Magd ist sehr charakteristisch; sie verwechselt alle seltneren Ausdrücke. Dem hinzutretenden Nekromanten Ruffo (6.) übermittelt sie den Wunsch ihrer Gebieterin. Dieser wundert sich zwar, dass auch Fulvia so thöricht sei, dennoch aber begiebt er sich sogleich zu ihr. (7.) In einer äusserst gelungenen Szene erfährt Calandro durch Fessenio, dass sein Wunsch hinsichtlich Santillas sich erfüllen werde. Auch der Nekromant hat seinen Auftrag von Fulvia erhalten. Ihn zu erfüllen, wird ihm leicht; denn sein Landsmann Lidio, ein Grieche wie er, sowie dessen Diener Fannio sind ihm wohlbekannt. Sie wohnen

im Hause des florentinischen Kaufmannes Perillo, zu welchem er sogleich geht.

II. Akt. (1.) Santilla, als Mann gekleidet, hilft durch ihre Einleitung dem Verständnisse der Zuschauer nach. Seit ihre Vaterstadt Modone (in Griechenland) von den Türken zerstört und verbrannt wurde, hat sie zu ihrem Schutze die männliche Kleidung und den Namen Lidio nicht mehr abgelegt. Diese Verkleidung gereichte ihr zum grössten Glücke, denn: „nè il Turco di cui eravamo schiavi, ci arìa venduti, nè forse Perillo riscossici, se saputo avesse che io femmina fussi.“ Perillo, welcher sie loskaufte, liebt sie als treuen Diener, ja er hat sogar vor, ihr seine einzige Tochter, Virginia, zur Frau zu geben. Darüber will sie sich eben mit Fannio besprechen, als sie (2.) von Samia unterbrochen wird. Santilla kennt die Magd natürlich nicht, diese aber spricht sie zu ihrer Verwunderung als Lidio an. Nach kurzer Zeit kömmt auch (3.) der Nekromant Ruffo. Er erzählt der staunenden Santilla, dass Fulvia sterblich in ihn verliebt sei; sie möge dieselbe besuchen und zwar in weiblicher Kleidung, denn sie will „che lo spirito ti costringa andarvi in forma di donna,“ worauf Santilla eingeht. Auch Fannio (4.) rät ihr dazu, da sie so einen Tag lang nicht zu finden sei. (5.) Fulvia erkundigt sich bei Fessenio um Lidio. Da dieser ihr mitteilt, Lidio wolle abreisen, um weiter nach seiner Schwester Santilla zu forschen, lässt sie ihn bitten, nicht zu gehen. Sie will selber das Mädchen in ganz Italien suchen lassen, und, wenn es gelingt, es aufzufinden, ihm ihren Sohn Flaminio als Gatten geben. Fessenio verspricht, das Seinige bei seinem Herrn zu thun, und hofft, ihn bestimmen zu können, da Lidio „non meno lo desidera“. (6.) Fessenio macht Calandro, der wieder Proben unglaublicher Dummheit giebt, Hoffnung auf Santillas Gegenliebe. (7.) Samia schildert den Gemütszustand der leidenschaftlichen Fulvia. (8.) Auch Santilla ist trostlos wegen ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Virginia. Fannio beruhigt sie in ihren bangen Befürchtungen; es werde sich alles gut fügen. (9.) Calandro wird von Fessenio auf alles Weitere vorbereitet und verabschiedet (10.) sich bei seiner Gattin, um in die Stadt zu gehen.

III. Akt. Die drei ersten Szenen sind weitere Belege für Calandros Unverstand. Fulvia verrät in langer Rede ihre heftige Leidenschaft zu Lidio. Auch sie hat ihre Kleidung gewechselt, um als Mann ihrem Geliebten folgen zu können. Ihre Liebesglut hat sich auch auf ihre Dienerin Samia übergetragen. „La padrona m' insegna che anch' io mi dia bel tempo;“ so ruft sie ihren Lusco. Nach einigen Szenen berichtet Samia (14.) Fulvia ihre Erfolge bei Lidio; er wolle von ihr nichts wissen.

Bei Fulvias Unglück hat Samia den einzigen Trost: „forse lo spirito lo moverà;“ und alsbald kömmt auch der Nekromant mit guter Nachricht; ihm folgt Santilla in Lidios Kleidung, um Fulvia aufrichtig besorgt. Samia kann dies nicht begreifen. „Dinanzi non poteva costui sentire ricordarla, e or mi vuol far credere che altro bene non ha che lei!“ Mit guten Aussichten für alle endet der Akt.

IV. Akt. (1.) Fulvia befiehlt Samia, sofort den Nekromanten zu holen. (2.) Dieser ist sogleich zur Hand, und Fulvia empfängt ihn mit lauten Klagen. Hier muss ein Irrtum im Geschlechte vorliegen. „Tutto l' ho maneggiato e tocco . . . io non tanto la privazion del mio diletto piango quanto il danno suo, che per me privo si truova di quel che più si brama.“ Nun, meint der Nekromant, das war ein Missverständnis des Geistes. Der Geist hat zu viel gethan und „per più compiutamente servirti, e nel sesso e nell' abito di donna ha mandato a te lo amante tuo“. Indessen, „chi femmina l' ha fatto, ancor maschio può rifarlo.“ Fulvia hat sich nun fest und entschieden zu erklären, was sie verlange, worauf sie wünscht, einmal „la prima cosa che se gli renda il coltel della guaina mia“ und dann „che in abito non in sesso da donna torni a me“. In diesem lasziven Tone, ja noch derber, geht es weiter. Ruffo verspricht, es werde alles sich zur Befriedigung lösen. Um dem Geiste Kredit zu verschaffen, will nun Fannio, da ja das Zimmer finster ist, an Lidios (Santillas) Stelle zu Fulvia kommen. Ein Brief des Nekromanten erklärt Fulvia, „che allo amante tuo rimetterà presto il ramo.“ Er brenne vor Begierde nach ihr. „Mandali denari spesso, e così allo spirito, per farlo a te grato e a me felice.“

V. Akt. (1.) Unmittelbar nach Empfang dieses Briefes entsandte Fulvia, zu jedem Opfer bereit, eine Börse mit Dukaten. Da Samia dieselbe abliefern will, findet sie zwei Lidio vor sich, die nicht zu unterscheiden sind. „Non è alcuno sì simile a se stesso, nè la neve alla neve, nè l' uovo all' uovo, come è l' uno all' altro di costoro.“ Das hat wieder der Geist gethan! Es ist nur eine „trama diabolica, così condotta da quello spirito maledetto!“ Fulvia wird übrigens den ihrigen zu erkennen wissen. (2.) Fessenio sucht seinen Herrn und findet Santilla, die er für denselben ansieht. Er nennt sich ihren Diener u. s. w. Sie versteht das alles nicht, bis (3.) Fannio dazu kömmt und alsbald Lidio, der wieder zu Fulvia geht, indessen Fannio und Fessenio sich erkennen. (4.) Samia eilt in Verzweiflung herbei. Calandros Brüder haben Lidio bei der Frau des Alten gefunden und sogleich nach ihm geschickt. Fessenio bestimmt Santilla, um die Ehre ihres Bruders zu retten, durch das Fenster sich dorthin zu begeben. So wird Lidio frei, und als Calandro

wütend das Haus durchsucht, findet er — ein Weib, „che è una fanciulla, tutti si sono rasserenati, tenendo Fulvia la più pudica donna del mondo.“ (!)

Die letzte (12.) Szene gehört der Freude des Wiederfindens. Nochmal findet Fessenio, er habe niemals „uomo ad uomo simile, come è l' uno all' altro di voi“ gesehen. Diese Ähnlichkeit, meint Santilla, soll nun ausgenützt werden. Lidio soll die Tochter des Perillus, die ihm zugedacht war, heiraten. Mit reichen Lobsprüchen auf Italien endet das Lustspiel. Sie werden hier glücklich leben; „tanto meglio, quanto Italia è più degna della Grecia, quanto Roma è più nobil che Modone.“ Mit dem „Valete [et plaudite]“ Fessenios schliesst das Stück.

Man kann die Calandria keine direkte Nachahmung der Menächmen nennen; dass sie aber auf dem Boden des römischen Lustspiels erwuchs, ist selbst ohne die eigenen Zugeständnisse des Autors ebenso wenig bestreitbar, als es klar ist, dass der plautinische Messenio den italienischen Fessenio veranlasst hat. Der weitere Schritt, den der Dichter der Calandria gewagt hat, ist der, dass Lidio statt eines Zwillingsbruders eine Schwester hat, und darin lag schon ein Stück der Laszivitäten der Handlung begründet, obwohl sich dieselben nicht unter jeder Feder so üppig entfaltet hätten, als es jene des Kirchenhirten Divizio zustande brachte.

Der Erfolg der Calandria muss ein gewaltiger gewesen sein, und hätte es der Kardinal ein wenig strenger mit Anstand und Sitte genommen, so müsste man denselben als nach allen Seiten hin berechtigt erklären. Sie wurde auch im Auslande, z. B. 1569 am Hofe zu München, gespielt.[1])

Stiefel[2]) urteilt über die Calandria in ihrem Verhältnisse zu den Menächmen wie folgt: „Wenn wir unsre Betrachtungen über die Calandria kurz zusammenfassen, so ergiebt sich als Resultat, dass unser Dichter den Plautus sehr geschickt benützt hat, sodass ihm weder der Vorwurf eines Plagiators, noch der eines sklavischen Nachahmers gemacht werden kann. In gewandter Benützung des plautinischen Ähnlichkeitsmotives und durch Herbeiziehung eines wesentlich modernen Elements — der Novelle — hat er eine Komödie geschaffen, die das Lob der Originalität neben dem der geistvollen Komik mit vollem Rechte für sich in Anspruch nehmen darf.“

Die Geschichte der Menächmen zieht immer weitere Kreise. Sie entfernt sich von ihrem Urbilde, hat aber

---

[1]) Prölss. I, 2. 101.
[2]) A. a. O. S. 344.

doch in ihm ihre Quelle. Freilich wird eine Reihe der nun folgenden Stücke nicht direkt aus Plautus, sondern aus Bibbienas näherliegender Bearbeitung[1]) geflossen sein und darum vom Originale immer weiter abkommen.

Ausdrücklich wehrt sich gegen den Vorwurf, die Calandria benützt zu haben, Messer Pietro Buonfanti da Bibbiena in seinem Lustspiele „Errori incogniti",[2]) indem er im Prologo (p. 6) sagt: „Mi rimane sol (come faccio) à pregarui . . . che non vogliate dire (come talvolta alcuni sogliono) costui che ha compilata questa sua comedia ha rubato quello che in essa è di buono (se ce n' è) dalla Calandra, dall' Amor costante, da gl' Ingiusti sdegni, ò da altre belle Comedie."

Das alberne, unendlich lang gedehnte Stück berührt nur im Anfange und am Schlusse die Menächmenfabel.

In der ersten Szene des ersten Aktes erzählt Messer Cassandro seinem Diener Zanni seine Erlebnisse, „per alleggerire alquanto il dolore che nel petto mio tengo ascoso." Die Szene spielt in Neapel, Cassandro aber ist in Genua geboren. Streitigkeiten zwangen ihn zur Flucht. Er änderte seinen Namen Ostilio in Cassandro und seine beiden Kinder, Obietto und Flaminia, taufte er in Porfirio und Eugenia um. Was ihn am meisten schmerzt, ist der Umstand, dass er bei seiner eiligen Flucht seinen Bruder Bindinello über nichts mehr in Kenntnis setzen konnte. Sein Zwillingsbruder, „il qual nacque meco ad vn medesimo parto, e tempo: e mi somigliaua tanto, che quelli ancora, che haueuano stretta pratica con noi: spesse volte s' ingannauano," ist, wie er hörte, bald darauf zu Genua an der Pest gestorben.

Nun folgen fünf Akte, welche mit der Einleitung nicht im geringsten Zusammenhange stehen. Einige Szenen erinnern uns, wenn auch in dezentester Weise, an Casina und Asinaria. Der alte Cassandro fühlt zu den übrigen Leiden und Drangsalen auch noch eine „nuoua passion che 'l cuor mi tormenta", er ist verliebt in Filomena, dasselbe Mädchen, nach welchem sein Sohn Porfirio strebt. Filomena, die Tochter Camillos und Schwester Perseos, ist aber in den spanischen Capitano Mondragone, eine Art Miles,[3]) dem sein Diener Hernandiglio

---

[1]) So z. B. Ag. Firenzuolas „la Trinuzia". Ruth. II, 583.

[2]) Errori | Incogniti, | Comedia | Di Messer Pietro | Buonfanti da Bibbiena. | In Firenze. | Appresso Giorgio Marescotti. 1587. | Con licenza de' Superiori. 142 pag. (Das letzte Blatt trägt die Jahreszahl MDLXXXVI.) — Allacci, S 117, zitiert 1588.

[3]) Confortina sagt ihm S. 62: „Se uoi mi promettete di uolerui innamorare di Filomena mia padrona, e lasciare tante Reine che uoi dite che son guaste di uoi" u. s. w.

zur Seite steht, verliebt und lässt ihm durch ihre Zofe Confortina fünfundzwanzig Scudi mit ihrer Liebeserklärung überbringen. Eugenia, Cassandros Tochter und Schwester Porfirios, wird von Perseo, Camillos Sohn, zur Ehe verlangt. Sie ist aber in einen Deutschen, Il Signor Tedesco, der Italienisch radebricht, verliebt und lässt ihm durch ihr Mädchen Betuzza einen Diamant für seine Liebe bieten. Es kömmt zu allerlei Verkleidungen und Irrungen, bei welchen es den jeweiligen Liebhabern schlecht ergeht; Cassandro kömmt schon frühe (III, 5) darauf, wie thöricht die Liebe der Alten ist, und giebt sie auf, da er erfährt, dass sein Sohn in Filomena verliebt sei. So wickelt sich die Geschichte in endlosen Reden, meist ohne strengen Zusammenhang und ohne jede Beziehung auf die Zwillinge, ab; da erscheint in der fünften Szene des fünften Aktes Bindinello mit seinem Diener Girometto und tritt im Hause seines Bruders ein. Bald nach ihm kömmt Cassandro. Porfirio hat unterdessen Bindinello für seinen Vater gehalten; auch Zanni kann die beiden nicht unterscheiden. „A mi quest mi par mesier Casader, e quest mi par vl midem mesier Casader: a voi? guarda vn po meio ah, ah, vu, vu, sil me padru, e vn si qualche spirito maligno.“ Und je länger er beide betrachtet, um so weniger kann er sie auseinanderhalten. „Quant piu 'l mir plu me par elo.“ Endlich löst Bindinello die Zweifel: „Or è tempo orama de leuà le maraueie e chiarir dubio, o fre caro Ostilio.“ Er erzählt nun im Ferneren seine Erlebnisse. „Non ha vn mese, che vn huomo straniero venne a Genoua, e vedendomi, disse, come è possibile che cosl presto siate venuto da Napoli (gentil' huomo mio) auanti di me, essendo io venuto in poste, e con gran diligenza.“

Zum Schlusse stellt es sich heraus, dass Filomena und Perseo Camillos Kinder nicht sind, sondern von ihm gekaufte Sklaven, und Cassandro umarmt in ihnen seine zwei Kinder, Perinetto und Emilia, die er im Meere begraben glaubte. Porfirio endet die Intrigue. „Che cosa nefandissima è che i fratelli prendano per ispose le sorelle proprie loro,“ man muss um andere Bräutigame umsehen; Emilia soll den Herrn Mondragone, Flaminia den Deutschen heiraten; Zanni erhält Bertuzzas Hand u. s. w.

Mit der ganzen Fabel des Stückes, wenn man, strenge genommen, von einer solchen sprechen kann, haben die Menächmi wenig zu thun. Die Zwillingsbrüder und ihre Ähnlichkeit, die nur zu einer, und will man Zanni rechnen, zu zwei Verwechslungen führt, beeinflusst nur die letzten Szenen des Stückes; die übrigen bauen sich ganz unabhängig von dieser Geschichte, die auch nur Episode ist, auf. Ein Stück Selbsterkenntnis verraten die Worte Filipellos, des Dieners Camillos,:

„vi pregherò ad hauerne scusa, se o per lunghezza o per altro ui hauessimo dispiaciuto."

In die Jahre 1527—1531 fällt die Komödie Gl' Ingannati, verfasst von einem nicht bekannten Mitgliede der Akademie der Intronati zu Siena.[1]) Hier ist es die Plünderung Roms (1527), welche zwei einander völlig ähnliche Zwillingsgeschwister, Fabrizio und Lelia, trennt. Lelia ist im Hause ihres Vaters geblieben, da sie aber gezwungen wird, den alten Gherardo zu heiraten, ergreift sie in männlichen Kleidern die Flucht und dient als Page einem edlen Römer, Flaminio, den sie längst liebt, der aber ihre Liebe nicht erwidert. In seinem Dienste hat sie hauptsächlich den Liebesboten zwischen ihm und Gherardos Tochter, Isabella, zu machen, erregt aber selbst Isabellas Liebe in hohem Grade. Unterdessen ist auch Fabrizio angekommen, und seine Ähnlichkeit mit seiner Schwester führt zu zahlreichen Verwechslungen, endlich aber auch zur Lösung.

Wenige Jahre nach ihrem Erscheinen (1537) wanderte die Komödie auf französischen Boden durch die Übersetzung von Charles Estienne[2]) unter dem Namen „Les Abusez". Von dem Stücke sagt die Einleitungsepistel des Übersetzers: „toutesfois en lisant i'espere que la trouuerez telle que si Terence mesme l'eust composée en Italien, à peine mieulx l'eust il sceu dicter, inuenter ou desduyre."

Die hohe litterargeschichtliche Bedeutung des italienischen Stückes und seiner französischen Übersetzung mag eine Analyse desselben wohl rechtfertigen.

---

[1]) Neben manchem andern Stücke hat auch Francesco d' Ambras († 1559) Lustspiel „Il furto" Berührungspunkte mit den Ingannati. (Il | Fvrto, | Comedia | di | M. Francesco | d' Ambra cittadino, e | Accademico Fiorentino. | Nuouamente data in luce. | In Fiorenza. | Appresso i Giunti. | 1560. 44 fol.) Vgl. Prölss. I, 2. 134. — Die Komödie Gl' Ingannati ist meist zusammengedruckt mit einem Gedichte Il Sacrifizio d' Amore.

[2]) Comedie, à | LA MANIERE | des anciens, & de | pareille matiere intitulée, Les | Abusez. |

Composée premierement en langue | Tuscane, par les professeurs de l'aca demie vulgaire Senoise, nommez Intronati: & depuis traduicte en nostre | langaige Francoys, par Charles Estienne. | — Auec priuilege. — On les vend à Paris en la rue neufue nostre | dame à l'enseigne du Faulcheur; deuaant | saincte Geneuiefue des Ardens. | Das Privileg ist vom 29. Oktober 1540. Der Druck wurde geschlossen am 26. Dezember 1540. Er umfasst 83 fol. in 12° mit vielen Bildern, welche vor jeder Szene die Personen darstellen; dazu 24 Seiten Einleitung und Prolog. — Beauchamps, Recherches (I, 156), nennt Ausg. von 1543 (Lyon) und 1556 (Paris). — Fälschlich bezeichnen Klein (IV, 749), Prölss (I, 2. 138) und Ward (I, 404) als Übersetzer der Abusez den François Juste (den Drucker) und 1543 als Datum. — Über die Quelle sagt Beauchamps (l. c.): „Le sujet de cette pièce est prise mot à mot des histoires tragique du Bandel, traduite par Belleforest, to. 4. hist. 59 feuil. 202. — Estienne hat auch die Andria des Terenz (1540) in Prosa übersetzt.

I. Akt. (1.) Der alte Gerard Foyani will Lelia, die Tochter des alten Virginio, heiraten, womit dieser völlig einverstanden ist; (2.) weniger kann ihre Amme Clemence diese Heirat billigen. (3.) Lelia hat sich in Pagenkleidern gesteckt; „de tout cecy est cause l'amour que ie porte à cest ingrat, à ce cruel de Flamminio.“ In einer langen Szene erzählt sie der überraschten Amme, dass sie Flamminios Diener, unter dem Namen Fabio, geworden sei, und dass ihr Herr, den sie seit lange liebt, sein Herz Isabella Foyani geschenkt habe und sie oft zu ihr mit Liebesbriefen sende; diese jedoch „s'est si estrangement amourachée de moy qu'elle me faict les plus grandes caresses du monde.“ (4.) Der alte Gerard will sich verjüngen aus Liebe zu Lelia; sein Diener Spela soll ihm „vne boete de ciuette“ holen; „car ie vueil maintenant entrer en amoureuse vie.“ (5.) Unterdessen hat der alte Virginio seine Tochter Lelia durch Scatissa aus dem Kloster, wo sie bisher lebte, holen lassen; allein sie war dort nicht mehr zu finden.

II. Akt. (1.) Flamminio wundert sich, dass die spröde Isabella, die doch von ihm nichts wissen wolle, seinen Pagen (Lelia) stets annehme. Lelia versichert ihn, er habe von Isabella nichts zu hoffen, doch aber schickt er sie wieder zu ihr. (2.) Von Pasquette, Isabellas Dienerin, erfährt Fabio (Lelia) allerlei über Isabellas Seelenstimmung. „Elle pleure, elle se consume, elle se destruyt, pource qu'a ce matin tu n'as pas point passé par deuant notre maison.“ Pasquette hält ihr ihren Stolz strenge vor. (3.) Crivello, Flamminios Diener, ist erbittert, dass Fabio sich die Gunst seines Herrn in so reichem Masse erworben habe. Ohnehin auf ihn eifersüchtig, wird er (5.) Zeuge, wie Isabella denselben küsst. (6.) Da Fabio (Lelia) seinem Herrn Kunde bringt von Isabellas fortgesetzter Kälte, glaubt Flamminio, sie habe von seiner früheren Liebe zu Lelia erfahren und wolle ihn deshalb nicht. Die arme Lelia muss nun Worte hören, die sie beinahe vernichten. Sie soll wissen, „que i'ay bonne intention de luy donner en brief à cognoistre que ie l'ayme plus que Lelia & que i'ay Lelia en grand hayne, & ne scauroye plus ouyr parler d'elle.“ Ja schwören will er, nie mehr dahin zu gehen, wo er von ihr hören oder sie sehen könnte. Die tief ergriffene Lelia wird fast ohnmächtig und macht in verzweiflungsvollen Worten ihrem Schmerze Luft. (7.) Crivello schildert seinem Herrn, was er gesehen habe. Zweimal haben sich Fabio und Isabella geküsst, und auch Scatissa sei Zeuge gewesen.

III. Akt. (1.) Fabrizio, Virginios Sohn, mit seinem Hofmeister (pedagogue) und seinem Diener Stragualcia, tritt auf. Der Pädagog zeigt ihm die Sehenswürdigkeiten von

Modena. (2.) Eine gelungene, fast moderne Szene spielen die beiden Modeneser Wirte, Laisé und Brouillon, die beide mit der aufdringlichsten Empfehlung ihrer Gasthöfe die neu Angekommenen belästigen. (3.) Virginio schilt die Amme Clemence wegen der Flucht seiner Tochter; diese jedoch ist um ihre Verteidigung nicht verlegen; der alte Mann sei keine Partie für das junge Fräulein. (4.) Der Wirt Brouillon, bei dem Fabrizio abstieg, vertraut ihm, wie ähnlich er einem hier bediensteten Pagen sehe: „Croyez que si ce n'estoit que ie vous ay veu vestir ces habitz, i'eusse iuré que vous feussiez vng ieune gars, paige d'un gentilhomme de ceste ville, lequel va ainsi vestu de blanc comme vous: & vous ressemble si bien du tout en tout qu'il n'y a quasi rien à dire des deux.“ Von nun an beginnen die Verwechslungen. (5.) Pasquette, Isabellas Kammermädchen, hält Fabrizio für den Pagen, und er verspricht, da er denkt, es werde irgend ein Spass daraus werden, auf ein gegebenes Zeichen in Isabellas Haus zu treten; doch will er alle Vorsicht gebrauchen, „car il seroit bien possible que ceste cy feust seruante de quelque Cortisane & me pense ioncher de quelque escu.“ (6.) Indessen Virginio und Gerard sich über Lelia besprechen, kömmt (7.) Fabrizio. Virginio hält ihn für seine Tochter, wirft ihm sein unweibliches Betragen vor und lockt ihn endlich ins Haus, nachdem Gerard ihm mehrfach vorgestellt hat, dass er seine Frau werden soll.

IV. Akt. (1.) Der Pädagog, der in üblicher Weise meist in lateinischen Phrasen spricht, schimpft den Diener Stragualcia heftig, weil er den jungen Herrn verloren habe. (2.) Der mit Gerard auftretende Virginio erkennt den Hofmeister seines Sohnes, Pierre de pagliarici, und, Schlimmes ahnend, frägt er ihn ängstlich, wo sein Sohn getötet worden sei. Der Pädagog tröstet ihn: „Votre filz est encore viuant & en bonne santé Dieu mercy,“ und erzählt dann, wie der Junge, bei der Plünderung Roms von dem Kapitän Hortye gefangen, ihm wieder entkommen sei und sich hier „à l'hostelerie du Sot“ befinde; auch Stragualcia gesellt sich dazu (3.) Lelia (als Fabio gekleidet) erfährt von Gerard, dass ihr Bruder zurückgekehrt sei (4.) In höchst derber Weise berichtet Pasquette (5.), dass die beiden Alten, „sotz comme oysons,“ um jeden Preis behaupteten, Fabrizio, den sie für den Pagen hielten, sei ein Mädchen, und ihn zu Isabella sperrten. Pasquette, die als Wächterin den Schlüssel erhielt, sah sie bald kosend und wollte sich nun Gewissheit verschaffen „si c'était masle ou femelle; car ma maistresse vous l'auoit desia empoigné gentement & vous l'auoit couché à la renuerse sur le lict & m'appelloit que ie luy aydasse, ce pendant qu'elle luy tiendroit les mains . . . . Mamye ie le vous

destache par deuant: & tout soubdain, voicy sortir vng gros, ie ne scay quoi qui me vient frapper si grand coup sur les mains, floc, & moy deuant: ie ne scay pas bonnement, cy cestoit vng pillon ou vne carotte, ou bien quelque autre chose semblable: mais : oit ce que ce soit, ie puis bien asseurer que ce n'est point herbe qui aye sentu la gresle." (6.) Gerard ist sehr erbittert über Pasquette, dass sie die vermeintliche Lelia habe entwischen lassen; er erhält aber die Versicherung, dass dieselbe noch zu Hause eingesperrt sei. (7.) In höchster Aufregung stellt Flamminio Pasquette wegen seines Pagen Fabio zu Rede. Er will ihn erstechen, wo er ihn findet. Aber auch Gerard greift sie wegen seiner Tochter Isabella an. „Je l'ay veu monté sur le ventre de ma fille." Er sah, dass es ein Mann sei, denn, da er rasch die Thüre öffnete, fand der Page keine Zeit mehr, „de se couurir; ie dy moy que cest vng masle, & qui en a assez, pour en faire deux aultres." (8.) In noch heftigeren Worten greift Gerard Virginio an, den er für einen Betrüger hält.

V. Akt. (1.) Während Virginio und sein Gefolge mit Gewalt Lelia aus Gerards Haus holen, tritt ihnen dieser entgegen: „Le plus étranger cas que iamais fut. Je te pry, entre, entre!" Es klärt sich auf, dass Fabrizio nicht Lelia ist. In gleicher Weise werden die übrigen Beteiligten in den folgenden Szenen unterrichtet und zufrieden gestellt, sodass am Schlusse des heiteren Stückes Stragualcia die Zuschauer auffordern kann: „vous, Intronati, faictes signe d'alegresse."

Ist schon der Vorwurf des Stückes ein schlüpfriger, so sind es, wie die wenigen Beispiele, die nicht umgangen werden konnten, zeigen mögen, die Worte noch weit mehr. Indessen ist der Knoten hübsch geschürzt und das Lustspiel geschickt gemacht; so hat z. B. der in der Calandria wenig motivierte Pädagog hier wirklich eine Aufgabe als Mitspieler.

Freilich den Menächmen stehen die Ingannati bereits ferner, als die Calandria, da die Irrtümer der Personen schon mehr nebensächliche Dinge geworden sind; aber litterarhistorisch sind „Gli Ingannati" und „Les Abusez" hoch interessant geworden; denn diese Komödie „rief nicht nur, gleich ihrem Vorbilde, eine Anzahl von direkten mehr oder minder freien Nachbildungen hervor, sondern sie ist auch das erste Stück, in welchem ein als Page verkleidetes Mädchen dem ungetreuen Geliebten dient, ein Sujet, womit alsbald das Drama und die Novelle Europas überschüttet werden."[1])

In manchen Stücken an „Gl' Ingannati" des Sienesischen

[1]) Stiefel, a. a. O., S. 346.

Akademikers der Intronati erinnert das Lustspiel „L'Olimpia“ [1]) des Giov. Battista della Porta. In der ersten Szene des ersten Aktes erfahren wir von Olimpias Amme, dass ihr Fräulein während ihres Aufenthaltes in Salerno sich in einen gewissen Lampridio verliebte, dass ihre Mutter Sennia aber jetzt das Mädchen an einen Capitano verheiraten wolle. Mastica, der Parasit, ist derjenige, auf dem alle Hoffnung beruht, er ist „ministro del tutto“. Sennia hatte von ihrem Gatten Theodosio zwei Kinder, einen Sohn, Eugenio, und eine Tochter, Olimpia. Theodosio nahm einst scherzend Eugenio in die Arme und ging mit ihm nach seinem Landhause in Paulisippo lustwandeln. Dort wurden beide nachts von türkischen Korsaren geraubt. Sennia hat seitdem nichts mehr von beiden gehört, nur träumt ihr jede Nacht, sie seien zurückgekehrt. Mastica gerät nun auf die Idee, Lampridio solle als Eugenio zurückkehren und von des Vaters Tod berichten. So kann er die Heirat Olimpias mit dem Capitano verschieben und unbeobachtet bei Olimpia sein.

Lampridio verkleidet sich als Türke, der Capitano Trasilogo hat aber von der ganzen Sache Kunde erhalten. Lampridio wird von Sennia freundlichst aufgenommen, doch gilt seine Begrüssung vornehmlich Olimpia, sodass Sennia bemerkt: „Quante carezze ti fa, Olimpia, il tuo fratello“ (III, 3).

Mit dem vierten Akte jedoch treten die wirklichen Türkensklaven auf, der alte Theodosio und sein Sohn Eugenio. Der Pedant Protodidascalo bringt die Schreckenskunde, dass Filastorgo, Lampridios Vater, eben gelandet sei. Theodosio und Eugenio werden von Sennia nicht aufgenommen, ebenso thut Lampridio, als ob er seinen Vater nicht kennen würde. Theodosio und Eugenio wenden sich an das Gericht; der capitano di birri jedoch, der Spanisch spricht und ausgesandt ist, um Lampridio zu verhaften, lässt sich von letzterem überreden, dass Theodosio und Eugenio die Betrüger seien und veranlasst ihre Festnehmung.

Mit dem Beginne des fünften Aktes berichtet Lalio, Sennias Page, seiner Gebieterin, was er durch das Schlüsselloch sehen konnte. Lampridio (Eugenio) und Olimpia liessen ihrer Liebe freies Spiel. Lalios Schilderung ist wesentlich dezenter als das, was wir in den Ingannati hören. „Daua qualche occhiatina, per le fissure, e per lo buco della chiaue, quando apersero, staua Olimpia auampata di foco in faccia, e s' accomodaua i capelli, & mi dimandò di voi, & dicendole, che non l' haue

[1]) Nuovamente poste in luce & con diligenza corrette. In Vinegia 1597. (65 fol.)

vista se non io, giurò, che se diceua alcuna cosa di questo fatto, m' vcciderebbe."

Auf diese Nachricht hin verzichtet der Kapitän Trasilogo auf Olimpias Hand, und die Komödie endet mit dem allgemeinen Wiederfinden.

Ohne Zweifel hatte della Porta das Lustspiel „Gli Ingannati" im Auge. Die Verwechslungen beruhen indes nicht auf der Ähnlichkeit der Personen.

Mannigfache Ähnlichkeit mit diesem Stücke hat auch della Portas bereits (S. 388) erwähnte Komödie „La Fantesca".

Nicht hierher gehörig, aber in vielen Äusserlichkeiten, z. B. in den Beziehungen zu den Türken, ähnlich ist Giov. Francesco Loredanos Komödie „la Turca".[1]) Hier treffen wir fast das ganze Stück hindurch die beiden, den Türken entkommenen Brüder Aiace und Tutio in weiblicher Kleidung und als Dienerinnen, während ihre beiden Bräute, die Schwestern Briseida und Hersilia, gleichfalls der türkischen Sklaverei entronnen, Männertracht anlegten.

Das Motiv von dem Mädchen, das in Pagenkleidern dem Geliebten dient, findet sich (nebst vielen andern Stücken) auch in Andrea Calmos Lustspiel „Il Travaglia"[2]). Hier ist es Ersilia, die unter dem Namen „Il Travaglia" ihrem Geliebten Camillo dient und Zeuge sein muss, wie dieser sich in leidenschaftlicher Liebe zu Lionora verzehrt. Dabei spielt der verkleidete Türke Arpago, Proculos entlaufener Sklave. — Ferner erinnern uns der Vater Colophonio und sein Sohn Policreto als Rivalen um Lionoras Liebe an ein anderes bekanntes Thema.

Die ganze Geschichte des als Page verkleideten Mädchens bildet eine Episode in der berühmten „La Diana enamorada" (1542) des Jorge de Montemayor (geb. vor 1520; gest. 1561);[3]) sie ist die Grundlage eines Stückes des Goldschlägers Lope de Rueda (geboren zu Sevilla gegen die zweite Dekade des sechszehnten Jahrhunderts; gestorben zu Córdoba gegen

---

[1]) La Tvrca. Comedia del S. Gio. Francesco Loredano. Di nuouo posta in luce. In Vinegia 1597. (Alla libreria della Speranza.) (64 fol.)

[2]) Il Travaglia, | Comedia | di M. Andrea Calmo. | Nouamente uenuta in luce molto piaceuole, & | di uarie lingue adornata, sotto bellissima inuentione. | Al modo che la fo | presentata dal detto Autore, nella | Città di Vinegia. | Con Gratia, & Priuilegio. | In Vinegia, appresso Stefano di Alessi, alla libraria | del Caualetto, in cale dalla Bissa, al ponte de | San Lio. 1556. (92 fol.)

[3]) Simrock, Die Quellen des Shakespeare (Bonn 1870). II, 95—122.

1566:[1]) „Los Engaños“[2]) (auch Los Engañados).[3]) Es „enthält die Geschichte der Tochter des Virginio, welche dem Kloster, wo sie erzogen werden sollte, entlaufen war, und bei Marcello dient, der einst ihr Liebhaber gewesen und sie verlassen hatte, weil er glaubte, von ihr schlecht behandelt zu sein. Clavela, die Dame, der Marcello jetzt den Hof macht, verliebt sich in den schönen Diener..., wodurch verschiedene Auftritte und Verhältnisse voll Wirkung herbeigeführt werden. Ein Zwillingsbruder der als Diener verkleideten Dame kehrt nach langer Abwesenheit wieder heim und sieht ihr so ähnlich, dass er, wie ein zweiter Sosia, bei seinem ersten Auftreten grosse Verwirrung und Unruhe hervorbringt, darnach aber Clavela heiratet und seine Schwester ihrem ersten Liebhaber übergiebt.“[4])

Damit hängt auch zusammen die Komödie Medora, in welcher die Ähnlichkeit einer als Kind von Zigeunern geraubten Dame mit der Heldin zur Entdeckung führt, dass diese ihre Zwillingsschwester ist.[5])

Auf demselben Boden steht ein dem Calderon de la Barca[6]) zugeschriebenes Stück, „La Española en Florencia“,[7]) und das vollendetste aller Stücke dieser Art, Shakespeares „Twelfth-Night: or, What you will“,[8]) wo es wieder die Geschwister „both born in an hour“ (II, 1) sind.

---

[1]) Nach Barrera, Catál., S. 346. — Klein. IX, 141.

[2]) Die erste Ausg. der Schauspiele des Lope de Rueda ist von 1567. (Valencia en casa de Joan. Mey.) Der zweite Teil (las segundas dos comedias), welcher Medora und los Engañados enthält, hat die Zensur vom 17. Oktober 1567. (Ticknor. II, 786.)

[3]) Barrera zitiert (S. 346) „los Engañados“. — Vgl. Ticknors Supplementband von Adolf Wolf, S. 75.

[4]) Ticknor. I, 448. — Klein. IX, 158. 159.

[5]) Ticknor, a. a. O., S. 448. — Klein. IX, 162. 163.

[6]) S. Barrera, Catál., 548. — Schack. I, 122.

[7]) Enthalten im 12. Teile der „Comedias escogidas de los mejores Ingenios de la España; impressa en Madrid“.

[8]) Shakespeare's Twelfth-Night: or, what you will. Herausgegeben von Delius. Elberfeld 1860. S. II und V. — Die Ingannati gaben den Stoff zu einer englischen Novelle, die zuerst 1581 erschien als „Riche his Farewell to Militarie profession“: conteining verie pleasaunt discourses fit for a peacable tyme. Gathered together for the onely delight of the courteous Gentlewoman bothe of England and Irelande, For whose onely pleasure thei were collected together, And unto whom they are directed and dedicated by Bernabe Riche, Gentleman.“ Dort dient Silla (II. Novelle) „in the habite of a manne“ ihrem Geliebten Apolonius, der sie dann „in requital of her love“ heiratet. — Nach dem Tagebuche des John Manningham, des Mitglieds der Juristeninnung des „Middle Temple“ in London, hätte Shakespeare die ital. Lustspiele Gl' Inganni und Gli Ingannati benutzt. Manningham vermerkt unterm 2. Februar 1601: „At our feast, we had a Play called Twelve Night: or what you will. Much like the „Comedy of Errors, or Menechmi in Plautus“; but most like and neere to that in Italian

Auf dem Shakespeareschen Stücke beruht die deutsche Komödie „Tugend und Liebesstreit“, ein Freudenspiel; sie wurde „an der Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Frauen Christinen, Herzoginn zu Braunschweig und Lüneburg, geborenen Landgräfinn zu Hessen, Fürstinn zu Hirsfeld, Gräffinn zu Catzenellenbogen, Diez, Ziegenhein, Nidda und Schaumburg, den 30. Weinmonats 1677 eingetretenen dreissigsten Geburts-Tage auf gnädigsten befehl von dero Hoff-Musikanten, in dero neuerbauten Freud- und Trauer-Spielen Saal, und dessen neuer Schaubühne, aufgeführt und vorgestellt, in dem Fürstlichen Residentzschloss Bevern.“ [1])

Silla, die Tochter des Königs von Cypern, folgt in Mannskleidern dem Herzog Apolonius von Venedig und wird sein Page. Als solcher hat sie an Madam Aggalanta, Fräulein von Aragonien, die Geliebte des Herzogs, Botschaften zu überbringen. Sillas Bruder, Silvius, ist unterdessen seiner Schwester nachgezogen, und es folgen zwischen ihm und dem Mädchen, das sich gleichfalls Silvius nennt, eine Reihe von Szenen, die an die Menächmi erinnern. Silla erhielt dreihundert Dukaten, die nun von Silvius gefordert werden, und ähnliches. Aggalanta hat sich in Silla verliebt. Von dieser abgewiesen, findet sie bei Silvius natürlich ein geneigtes Ohr.

Es ist Shakespeares „Twelfth-Night“ mit unverkennbaren Anklängen an das Wintermärchen, doch aber kannte der Dichter, wie die Namen zeigen, die Novelle von Barnabe Riche.

Neben novellistischer Verwendung[2]) wurde der Stoff in Italien bühnenmässig bearbeitet in dem Lustspiele „Gl' Inganni“, das N. S. — Nicolo Secco (Secchi) — zum Verfasser hat, 1547 aufgeführt und 1562 gedruckt wurde. Die Verwechslungen sind nicht mehr Gegenstand der Komödie, gehören vielmehr der Vorgeschichte derselben an.[3])

---

called Inganni. A good practice in it to make the Steward believe his Lady widdowe was in love with him, by counterfayting a letter as from his Lady in generall termes, telling him what she liked best“ u. s. w. — Klein. IV, 804 ff. — Simrock, Die Quellen des Shakespeare (1870). II, 123—150. — Shakespeare Manual by F. G. Fleay (London 1876), S. 28.

[1]) „Geschichte des Theaters zu Braunschweig.“ Eine kunstgeschichtliche Skizze von Adolf Glaser. Braunschweig (Neuhoff & Co.) 1861. S. 21—30.

[2]) Bandello in II, 36. — Giraldi Cinthio in Hecatomiti. V, 8, eine Novelle, die auch Shakespeare zur Comedy of Errors benützte.

[3]) Gl' Inganni, | Comedia | del Signor N. S. | Recitata in Milano l' anno 1547 dinanzi | alla Maestà del Re Filippo. | Nuovamente ristampata, | & con somma diligenza corretta. | In Venetia, | Appresso Bernardo Giunti, e Fratelli, | 1582. 56 fol. — Eine Ausgabe von Florenz (Giunti

Der genuesische Kaufmann Anselmo reist mit seiner Frau und seinen Zwillingskindern, Fortunato und Ginevra, die gleichfalls Knabenkleider trägt, nach der Levante. Korsaren kapern das Schiff und verkaufen Anselmo nach Anatolien. Fortunato kommt nach Neapel zur Courtisane Dorotea; die Frau und Ginevra zu Massimo Caraccioli in derselben Stadt. Nach dem Tode der Mutter verblieb Ginevra (unter dem Namen Ruberto) in Verkehr mit seiner Schwester. Caracciolis Sohn, Gostanzo, ist in Dorotea verliebt, seine Tochter Portia aber in die verkleidete Ginevra, für welche Fortunato eintritt, von seiner Ähnlichkeit mit ihr unterstützt. Nun glüht aber Ginevra in Liebe zu Gostanzo, dessen Liebesboten sie bei Dorotea zu machen, bisher gezwungen ist. Die Folgen der Liebe Portias zeigen sich alsbald. Sie gebiert einen Knaben. Unterdessen hat

---

1562 in 8°) zitiert: „Ancien théâtre françois," Band V, Introd. XX. — Eine andere Komödie Secchis: „L'interesse" (Venetia, Franc. Ziletti, 1581), trägt den Namen Nicolò Secchi. – Der Argomento der Komödie Gl' Inganni sagt: „Anselmo Mercante Genouese, che traffica per Leuante, hauendo in Genoua lasciata di sè grauida la moglie, n' hebbe due figliuoli, vn maschio chiamato Fortunato, & vna femina c' hebbe nome Gineura; poi ch' hebbe portato quattro anni il desiderio della moglie, & figliuoli tornò per reuederli a casa, & volendo partir seco li meno; & per che fussero piu nelle barche espediti, l' uno e l' altro per maggior commodità vestiti d' un' habito corto; si che la femina anch'ella parea maschio: e nel passare in Soria fu rubato da' Corsari, & egli condotto nella Natolia, doue quatordici anni è sempre stato schiaui. I figliuoli hebbero altra uentura: perche il maschio fu diuerse volte venduto: ma ultimamente qui in questa Città, che per hoggi sarà Napoli, & hora serue a Dorotea Cortigiana, che stà là in quell' usciolino. La madre, & Gineura doppo uarij accidenti furono comperate da M. Massimo Caraccioli, c' habita dou' è quell' uscio; ma per consiglio della madre, la qual sei anni fa morì, Gineura si ha mutato il nome, & s' è fatta dimandar Ruberto, & come la madre mentre fu in vita le persuase, si è sempre fatto tener maschio parendole con questa via di poter meglio la sua castità guardare. Fortunato, e Ruberto per relation della madre si conoscono per fratello, & sorella, M. Massimo ha un figliuolo, che si chiama Gostanzo, & una figliuola, che si dimanda Portia. Gostanzo è innamorato di Dorotea Cortigiana patrona di Fortunato. Portia sua sorella è innamorata di Ruberto ancor che sia femina, perche l' ha sempre tenuto per maschio. Ruberto femina, non sapendo come satisfar a le uoglie di Portia, ch' ogni hor la molestaua, ha la notte in suo scambio messo in casa alcuna uolta il fratello Fortunato; il quale ha lasciata grauida Portia & stà d' hora in hora per partorire. Da l' altra parte Ruberto come femina, è acceso dell' amor del suo patron Gostanzo, ha dopio affanno, uno dell' amor, che lo martella, l' altro, che la grauidanza di Portia non si scuopra. Massimo padre di Portia, e di Gostanzo si è aueduto della grauidanza della figliuola, & ha mandato a Genoua a ricercar della parentela di Ruberto, perche se la troua ignobile & indegno dell' esser marito della figliuola, che egli pensa esser di lui grauida lo vuol far morire. Ma per quel che io ho inteso hoggi il padre de due gemelli, che si è riscattato dalle man de' Turchi, deue esser tornato col messo, e penso ch' ogni cosa s' accomodarà . . ." — Klein. IV, 801.

Dorotea als echte Courtisane den Capitano und Medico gleichmässig mit ihrer Liebe beglückt, was Gostanzo erfährt, der nun die treue Ginevra heiratet. Auch der Vater Anselmo hat die Freiheit erlangt und seine Anwesenheit erhöht die allgemeine Freude. — Das Stück Secchis hat Larivey in seinem Lustspiele „Les tromperies“ (1611) fast wörtlich benützt.[1])

Ein weiteres Lustspiel, „Gl' Inganni,“ hat den Curzio Gonzaga[2]) zum Verfasser; ein drittes endlich, mit dem gleichen Titel von Domenico Cornacchini (Venedig 1650), beruht auf einer Novelle des Giraldi Cinthio (Hecat. V, 8), wobei es

---

[1]) Les Tromperies erschien 1611 a Troyes chez Pierre Chevillot. Das Stück findet sich auf S. 5 - 106 des siebenten Bandes des „Ancien théâtre françois“ (Paris, P. Jannet, 1856). Das Stück ist (nach „Ancien théâtre franç.“, Bd. V., Introd. XX) „traduite à peu près littéralement“ nach Secchi. Die Inhaltsangabe mag die geringen Unterschiede beider Komödien darthun. „Anselme, marchant d'Orleans, voyant les troubles s'allumer en France, delibère se retirer en Italie, laissant en la garde d'une bonne vieille (car sa femme estoit decedée) deux siens enfans, l'un masle, appellé Fortunat, aagé environ de huict ans, et une fille nommée Genievre, de l'aage de sept ans. Mais, passant par la Bourgongne, il fut arresté prisonnier par les Huguenots, qui le tindrent plus de dix-huict mois. Depuis, sorty de leurs mains, et pensant continuer son voyage, retomba en d'autres, où il demeura plus d'un an. Enfin, eschappé, alla à Rome, où il sejourna quelques années; mais, oyant dire que l'on vouloit tenir les Estats en France, et esperant que par la conclusion d'iceux les troubles prendroient fin, delibera retourner en sa maison; toutesfois, en chemin il fut derechef arresté prisonnier des ennemis, qui l'ont tenu jusques à présent. Durant ces prisons et voyages, la vieille qui avoit les enfans en garde delibera les mener à Paris, pensant qu'il y seroient plus seurement, et, pour ce faire, les habilla tous deux d'un court vestement, de façon que ce fussent deux garçons. Et d'avantage, afin de mieux conserver la pudicité de sa fille, luy changea son nom, et l'appella Robert, lui recommandant celer sa condition. En ces entrefaites, la vieille meurt. Les enfans, ne pouvant plus vivre à Paris, tant faute de cognoissance qu'à cause de la famine qui y estoit, viennent en la ville de Troyes en Champagne, où Fortunat de fortune entra au service de Dorothée, courtisanne, et Robert se mit à servir Severin. Ce Severin a un fils appellé Constant et une fille nomée Suzanne. Constant est amoureux de Dorothée, maistresse de Fortunat, et Suzanne, sa sœur, de Robert, la tenant pour masle.

Robert, ne sachant satisfaire à la volonté de Suzanne, qui la molestoit à toute heure, met en une nuict en son lieu son frère Fortunat en la chambre de Suzanne, qui lors la baisa si estroitement qu'elle en est grosse, et maintenant preste à accoucher. D'autre part, Robert, fille, allumé en l'amour de son maistre Constant, souffre double ennuy, l'un pour l'amour qui le martelle, l'autre craignant qu'on ne descouvre que Suzanne a le plain. Severin, père de la fille grosse, s'en aperçoit, envoye à Orleans s'informer de la parenté de Robert, afin que, s'il n'est trouvé digne d'espouser sa fille, qu'il pense estre grosse de son fait, de le faire mourir. Mais, à ce que je vien d'ouyr dire, le père de Fortunat et de Robert est venu avec le messager, et pense que tout se portera bien ...

[2]) Riccoboni, Hist. du théâtre ital., S. 164. — Quadrio, storia, V, 93.

dem Dichter keineswegs gelang, dramatisches Leben in dem Stücke zu entfalten.

Noch eine indirekte Frucht der Menächmi ist Sforza d' Oddis Lustspiel „La Prigione d'Amore" (1592) insofern, als es an die Calandria anknüpft. Auch hier sind die Zwillinge Bruder und Schwester. Die letztere ist in den Freund ihres Bruders verliebt, was diesen veranlasst, gegen den Befehl seines Herrn, des Herzogs von Ferrara, dieselbe vor einer verabscheuten Heirat mit einem Kapitän zu retten. Diesen Edelmut hat er mit Gefängnishaft zu bezahlen, ja er soll sogar den Tod erleiden. Der Liebhaber entsagt auf seine Geliebte, und, während sein Freund verreist, um die Schwester zu holen, bleibt er für ihn im Gefängnisse zurück. Seine Geliebte aber weiss durch ihre täuschende Ähnlichkeit mit ihrem Bruder alle, sogar ihren Geliebten, zu hintergehen, indem sie sich für denselben ausgiebt.

Sforza d' Oddi[1]) — degli Oddi — aus Perugia (gest. 1610) war eine besonderer Verehrer und Nachahmer des Plautus, dessen Rotrou rühmend Erwähnung thut.[2]) Schliesst er sich auch in diesem Stücke nicht enge an die Menächmen an, so dankt er doch zwei Figuren, den Kapitan Belerofonte Scarobombardon und den Parasiten Spazza, dem römischen Vorbilde.

Eine genaue Wiedergabe der plautinischen Menächmi ist Trissinos (1478—1550) Komödie: „I Simillimi" (1547/48).[3])

In einem Widmungsschreiben an den Kardinal Farnese (S. 328) sagt er: „Ne la commedia ho voluto servare il modo di Aristofane cioè de la Commedia antica. Là onde avendo tolto una festiva invenzione da Plauto, vi ho mutati i nomi, et aggiuntevi persone, et in qualche parte cambiato l' ordine, et appresso introduttovi il Coro, e così avendola al modo mio racconcia, voglio mandarla con questo abito nuovo in luce."

---

[1]) Ginguené. VI, pag. 305. 309. — Ruth. II, 595. — Allacci führt (pag. 484) drei Komödien von ihm an.

[2]) Vgl. M. Guizot, Corneille et son temps. Étude littéraire. Paris (Didier) 1873, pag. 381. „Les poètes dramatiques de l'antiquité étaient traduits et Sforza d'Oddi, auteur italien, dont Rotrou a imité une comédie (la Clarice) et qu'il vante pour ses imitations de Plaute (voyez la préface de Clarice) pourrait bien l'avoir aidé dans celle des Sosies et des Ménèchmes." Die von Guizot angeführte Stelle in der Vorrede (Au lecteur) zur Clarice (IV, 343) lautet: „Je ferois tort à l'auteur italien Sforza d'Oddi, si je dérobois à sa reputation la gloire de cet ouvrage. Je n'en suis que le traducteur, non plus que des pièces de Plaute que ce docte homme a parfaitement imitées. Es folgt alsdann ein langes Lob des Plautus. Später (S. 344) nennt er Sforza nochmal „un des plus rares esprits d'Italie".

[3]) I Simillimi, Commedia di Gio. Giorgio Trissino steht auf S. 325—348 des ersten Bandes von „Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo Vicentino non più raccolte." (In Verona, presso Jacopo Vallarsi 1729.)

Das Stück ist nicht in Akte geteilt.[1])

Simillimo Salvidio und sein Diener Consalvo kommen in Palermo an. Das Stück beginnt also mit dem zweiten Akte des Plautus (*V.* 227):

Il diletto maggior de i naviganti
Al mio parer, Consalvo, è di trovarsi
Vicini al porto e risguardar la terra.

Consalvo frägt um den Grund ihres Hierseins und erhält erst die Antwort, der Sklave habe niemals die Geheimnisse seines Herrn zu erforschen, dann aber erfährt er denselben doch.

Sim. Salv. Il padre mio, ch' Emporio era nomato,
Figliuol di Filocriso da Trieste,
Com' hai più volte udito ricordarlo,
Ebbe de la sua moglie in un portato
Due figli maschi, l' un de' quai son io
Che fui chiamato al fonte del battesmo
Salvidio.
Consalvo. Che dicete? Ho sempre udito
Simillimo chiamarvi da le genti.
Sim. Salv. Ascolta che udirai tutta la cosa.
L' altro figliuol Simillimo era detto,
Che venne dopo me dal matern' alvo,
E fu così nomato da mie padre,
Perchè avea meco una sembianza istessa.
E tanta ch' un per l' altro era pigliato
Fin da la madre, con soave errore,
E da la balia che ci dava il latte.

Einst ging der Vater mit dem siebenjährigen Zwillingsbruder auf den Jahrmarkt von Lanzano; der andere blieb bei der Mutter zu Hause. Der Vater verlor dort den einen Sohn. Vergeblich suchte er ihn neun Tage; bald starb er aus Gram, und der Grossvater nannte den andern, wie den geraubten, Simillimo. Alles Einzelne ist nur Übersetzung aus Plautus, z. B. (*V.* 239):

sei acum, credo, quaereres,
Acum inuenisses, sei appareret, iam diu.
Hominem inter uiuos quaeritamus mortuom:
Nam inuenissemus iam diu, sei uiueret.
E veramente se cercaste un ago
Per terra, un ago areste omai trovato.
Ma noi tra vivi andiam cercando un morto:
Che s' ei vivesse, omai sarebbe apparso.

Garifilo, der Koch Cylindrus, tritt mit Folchetto, dem Diener des Simillimo rubbato, auf. Was bei Plautus in Szene war, die Geschichte mit dem Kleide, sowie einige Familien-

[1]) Ebensowenig die Sofonisba desselben Dichters.

geschichten, erfahren wir hier von Folchetto. Folchetto sieht Simillimo Salvidio und begrüsst ihn mit der Frage, was der Parasit mache, „il quale per dieci compagni può contarsi“ (*V.* 223). Simillimo versteht ihn natürlich nicht. Garifilo aber behauptet, ihn wohl zu kennen:

Ov' io vi vidi?
Qui ne la casa d' Ericina, vostra
Dilettissima amante e mia patrona.

Das Weitere stimmt alles wörtlich zu Plautus, so z. B. Consalvos Warnung vor den „cortigiane“ von Palermo (*V.* 339):

Mandano i servi e le fantesche al porto
E come un forestiero entro v' arriva,
S' informan de la patria, e del suo nome

u. s. w.; sogar das Wortspiel Cylindrus (*V.* 295) ist in „Garifilo o Garofilo, che siate,“ nachgeahmt. Alsbald kömmt auch Ericina (Erotium) „con la faccia polita“ aus dem Hause mit ihrer Weisung an die Magd Frosina:

acconcia il letto
Ben profumato di soavi odori
Che la mondizia è l' esca de gli amanti,

genau nach *V.* 353 ff.

Nur hin und wieder findet sich eine Stelle lokalisiert, wie wenn sie Triest bezeichnet als

suggetta a la gran casa d' Austria
Di cui Ferando, ch' è Re de' Romani,
E Carlo Quinto, Imperador di Roma,
Hanno il dominio a nostra etade.

Simillimo Salvidio tritt bei Ericina ein. — Es folgt ein ganz antik gehaltener Chor über die Liebe.

Scovoletto, der Parasit, führt sich ein mit der ersten Szene des Plautus:

La gioventù mi chiama Scovoletto
Per sopra nome, perch' io mangio bene
E netto come un scovolo i taglieri

(*V.* 78). Simillimo Salvidio tritt aus dem Hause mit dem Kleide; der Parasit erblickt ihn. Es ist ein Sprung bis zu *V.* 470 der plautinischen Komödie. Er merkt:

Il pasto è fatto et è bevuto il vino
Et han serrato Scovoletto fuori

(*V.* 470). Ericinas Magd bringt noch das Geschmeide; alles ist nur nach Plautus übersetzt. Wieder fällt ein Chor ein.

Alesia, die Frau des Simillimo rubbato, hat von Scovoletto alles erfahren. Ihr Gatte tritt auf. Der Monolog bei Plautus (*V.* 570, „Vt hoc utimur“ u. s. w.) ist hier gegen die Advokaten gerichtet:

O maledette sian tutte le liti,
Tutti i garbugli, e tutti gli Avvocati,
Nati a ruina de l' umane genti,
Che si nurriscon de gli altrui disconci.
Difendendo i ribaldi con gran cura
Et opprimendo i buoni.

Der Schluss jedoch geht wieder auf Plautus über.

Simillimo will von Ericina den Mantel wieder, worüber sie sich sehr erzürnt.

Alles beruht auf dem Originale, obwohl sich der Imitator das hübsche „nunc ego sum exclusissumus“ (*V.* 680) hat entgehen lassen. — Das Chorlied geht wieder über die Liebe:

Quel che dipinse primamente Amore,
E fecelo un fanciul con due grand' ali,
Con l' arco in mano, e le saette al fianco
Volse mostrarci apertamente i mali

u. s. w. — Simillimo Salvidios Unterredung mit Alesia, das Herankommen ihres Vaters Peloro, Simillimos verstellter Wahnsinn ist alles nach Plautus, nur auf das witzige Wort an die Zuschauer: „Vosque omnis quaeso“ (*V.* 880) hat Trissino verzichtet. — Der Chor handelt von dem Gedanken:

O che partito duro,
Veder il male e non saper schivarlo
E sempre aver dentr' al suo cuore un tarlo.

Dorino, der Diener Peloros, hat den Arzt Sosandro geholt. Seine Worte zählen zu den wenigen von Trissino eingefügten, die aber charakteristisch genug sind.

Son stato a ricercar questo maestro
Al Speciale, il qual m' ha poi mandato
A casa d' un, ch' aveva il mal francioso,
Che gli avea quasi divorato il membro.

Ein Zug, von dem glücklicherweise das Altertum nichts wusste. Consalvo kömmt gelegen dem Simillimo rubbato zu Hilfe und erhält von ihm die Freiheit. Nach dem Monologe des Simillimo rubbato:

Gran meraviglie certo in questo giorno
Mi sono occorse

(nach *V.* 1041), hebt der Chor an, der bis zu Ödipus hinansteigt.

Die Lösung erfolgt nach dem Originale. Die letzten Worte des plautinischen Messenio (*V.* 1157) hat hier noch Simillimo rubbato:

venderò prima
Fra sette giorni prossimi futuri
Tutta la roba mia, ch' io mi ritruovo
Dentr' a Palermo, e torneremo insieme
Giojosi, e lieti ne la patria nostra.

Der Schlusschor behandelt das Thema:

Quante vane contese, e quanti inganni
Recan le simiglianze de le cose,
Che la natura, e Dio tengono ascose.

Das „nunc, spectatores, ualete" u. s. w. wird umschrieben:

O spettatori, poi ch' avete udita
Questa Commedia, alcun di voi non pose
Le palme, e lodi quel che la compose.

Wie der Inhalt zeigt, haben wir es hier mit einer einfachen Paraphrase des Originales zu thun, die nur hin und wieder über einer notwendigen Lokalisierung und Modernisierung auf ein paar Verse des plautinischen Textes vergisst. Scharf urteilt darum Giulio Antimaco in seiner Neuausgabe der „Simillimi" (Milano 1863. Biblioteca rara): „Diresti ch' egli è il vampiro di Plauto. Gli sugge tutto il sangue, e lo lascia cadavere. Ha calzato il socco e non sa moversi per la scena." Und auch Ruth (II, 588) ist der Ansicht, Trissino habe die „Lebhaftigkeit und komische Kraft des plautinischen Lustspiels aus dem seinigen" weggelassen.

Eine nicht minder sklavische Nachahmung der Menächmi ist die Komödie „I Lucidi" des Agnolo Firenzuola.[1])

Der Prolog fehlt.

I. Akt. (1.) Sparecchia, der Peniculus, tritt, wie bei Plautus, auf: „A mi fu posto questo nome Sparecchia, percioche quando i mi metto intorno à una tauola i la sparecchio in modo che non accade, che la fante la sparecchia altrimenti." Die Szene ist wesentlich erweitert und zeitgemäss gemacht. (2.) Lucido Tolto tritt auf in Streit mit seiner Frau, einer „femina del diauolo", namens Fiammetta. Was bei Plautus nur angedeu-

[1]) I Lvcidi Comedia | di Messer Agnolo | Firenzvola. | Fiorentino 1549. Nach fol. 44 steht: In Fiorenza apresso Bernardo Giunti MDXLIX. — Eine weitere mir zu Gebote stehende Ausgabe ist von Firenze 1552. (Giunti, 44 fol.)

tet ist (*V.* 110 ff.), spielt hier auf der Bühne, da Fiammetta ihrem Ehegemahl gehörig hinausgiebt, bis sie abtritt. Ihren Weggang begrüsst Lucido Tolto freudigst: „ch' io gli ho carpito su questa uesta, senza che la se ne sia accorta, la quale uo portare alla mia signora" (*V.* 134). Von hier geht es wieder auf Plautus über. (3.) Sparecchia hat an die Thüre der Signora Cortigiana — Rosa — gepocht. Das Mädchen ist etwas verliebter und um einiges idealer, als sein Vorbild. „A me basta hauer te & ne altro bramo che te, e tutto tengo e posseggo, quando ho te, anima mia," sagt sie, was freilich Sparecchia kommentiert. Lucido Tolto bestellt bei Rosa ein Abendessen, und (4.) Gratugia, der Koch, rüstet das Mahl zunächst für den Parasiten. „Lo Sparecchia sparecchia per otto al sicuro" (*V.* 224).

II. Akt. (1.) Lucido Folchetto und sein Diener Betto treten auf; alles schliesst sich ans Original an. Lucido Folchetto kam „cercando d' un mio fratello, non solo d' un medesimo padre & di una medesima madre, nato meco in un medesimo parto" (*V.* 234). Bei Plautus (*V.* 235) sucht er bereits sechs Jahre, hier drei. Wie Messenio seinen Herrn vor Epidamnus warnt, so warnt Betto den seinigen vor Bologna. (2.) Mit Gratugia kömmt es zur ersten Verwechslung, der alsbald mit Betto (3.) eine weitere, und mit der Cortigiana (4.) eine dritte folgt. „Delle due cose è una: o questa donna è pazza o l' è imbriaca" (*V.* 373), meint Lucido Folchetto, geht aber doch mit ihr ins Haus, was Betto zu einer verzweifelten Apostrophe (wie Messenio) veranlasst.

III. Akt. (1.) Sparecchias Monolog: „Io ho più di trenta anni parecchi u. s. w.," nach *V.* 446, beginnt den Akt, wie bei Plautus. (2.) Lucido Folchetto trifft mit dem erzürnten Sparecchia zusammen in einer Szene, die etwas erweitert ist. (3.) Die Magd der Cortigiana bittet Lucido Folchetto, das Geschmeide ihrer Herrin zum Goldschmied zu tragen, was er übernimmt. Die nächste (4.) Szene ist sehr gedehnt im Vergleiche zu Plautus geworden; sie enthält Lucido Folchettos Monolog, der (wie bei Brix) noch zum dritten Akte geschlagen ist. (5.) Fiammetta ist im Gespräche mit dem Parasiten, der sie aus Rache gegen ihren Mann aufredet.

IV. Akt. (1.) Lucido Tolto beginnt mit einem Selbstgespräch, das im allgemeinen *V.* 570 u. s. w. enthält, und das zum Teile Frau Fiammetta mit Sparecchia belauscht. Im Folgenden handelt es sich zunächst um den entwendeten Mantel, wobei der Dialog bald erweitert, bald um manch witziges Wort des Originales verkümmert ist. Ebenso ist (2.) Lucido Toltos Monolog arg ins Breite gewachsen, ohne Neues zu bringen. (3.)

Die Cortigiana, über den verlorenen Mantel böse, sperrt Lucido Tolto vor ihr Haus hinaus. (4.) Fiammetta dagegen trifft Lucido Folchetto mit dem Mantel am Arme. Sie erregt sich bei der Begegnung heftig und lässt durch ihren Diener Biagino ihren Vater holen. Diesem Befehle an den Sklaven, der hier auftritt (5.), zufolge kömmt (6.) Cornelio, der alte Vater. Durch erheuchelten Irrsinn macht sich Lucido Folchetto frei, ohne jedoch den Witz des Plautus (*V.* 880) zu verwerten.

V. Akt. (1.) Der Diener Biagino eröffnet den Akt mit der Rede, welche im Originale der senex hat (*V.* 882, „Lumbi sedendod" ff.). Er hat den Arzt geholt. (2.) Cornelio und der Arzt tritt auf, und dieser macht sich (3.) an Lucido Tolto. Ein Monolog Bettos (4.) entspricht Plautus, *V.* 966 sqq. (5.) Cornelio mit vier Facchini will Lucido Tolto fesseln lassen, Betto befreit ihn. (6.) Lucido Folchetto kömmt mit Betto zusammen; (7.) Lucido Tolto kömmt dazu. Sie erkennen sich als Söhne des Agabito und der Lucretia aus Palermo.

Zum Schlusse kömmt folgende Licentia, eine Art Kritik des Originales:

Spettatori non ui partite anchora; stentate un poco di gratia, che horne uiene il buono. la Comedia non è fornita, che i nostri Lucidi si uoglion portare piu da gentil huomini che i Menemi di Plauto, e mostrare che gli hanno molto migliore conscientia i giouani dal di doggi che quelli del tempo antico; la prima cosa noi uogliamo rimandare una uesta alla Signora bella, e nuoua, e le altre sue bagaglie, e anche andarui una sera a cena tutti quanti inanzi che passi questo Carnouale, e con questo che ui sta lo Sparecchia, e darengli tanto da mangiare, che ristori la perdita del desinare di stamattina. Io gli uoglio portar dieci scudi che gli ordini a modo suo. quelli scortesi di que Menemi non usarono alcuna di queste gentileze, che lasciaron la pouera Signora in asso senza renderle niente, e quel pouero Peniculo dovette digrignare che non lo chiamarono a nulla. Si che se uoi aspettate insino a domanidassera egli usciran tutti fuora, e andranno doue io ui ho detto, e se uoi non uolete aspettare, tal ne sia di uoi, che per hoggi la festa è finita. qui non si ha a uedere altro, se uoi non siete stati a uostro modo, uostro danno, non ci fuste uenuti, che chi fa quel che sa, non e tenuto a far piu. io ui ricordo che son fanciugli. a Dio a ristorarui un' altra uolta.

Gegenüber allen diesen zum Teile oft recht wertlosen Übertragungen der Menächmen hat eine feine Neubearbeitung derselben, das Lustspiel „La Moglie" des Cecchi,[1]) Anspruch auf volle Anerkennung.

Der Prologo vergleicht „La dote" desselben Autors, eine Nachahmung des „Trinummus", die im vorigen Karneval gegeben wurde, mit dieser Komödie und fährt dann weiter: „Ho ueduto uno tra uoi, che ha ghighiato e detto guarti Plauto, che

[1]) La Moglie, | Comedia | di Giovan Maria | Cechi (sic) fiorentino. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli MDL. 43 fol.

sara? hor oltre e uisi confessa che i duoi Menegmi di Plauto sono diuentati duoi Alfonso nostri." [1])

Cecchis „La Moglie", die später (Ven. 1585) von dem Dichter auch in versi sciolti bearbeitet erschien, ist eine Kontamination der „Andria" des Terenz, der „Menächmi" und des „Trinummus" des Plautus. Die ersten zwei Akte sind vornehmlich der Andria nachgebildet.

I. Akt. (1.) Ridolfo, der Pamphilus des Terenz, ist im Gespräche mit seinem Diener Fuligno, dem Davus der Andria: er führt in breiter Rede den Zuschauer in die Lage ein. Wider Willen seines Vaters Cambio (Simo des Terenz) ist er heimlich verheiratet und hat seine Frau bei seinem Freunde und Nachbarn Alfonso, dessen Schwester sie ist, verborgen. Die Frau hat eine bewegte Vergangenheit hinter sich. In ihrer Jugend geraubt und von den Ihrigen getrennt, ward sie an eine Frau in Rangia verkauft, welche sie aufzog, und von welcher sie Ridolfo loskaufte. Sie gab ihm das Mädchen nur unter der Bedingung ab, „se già non la rendeua a' suoi ò non la maritasse conueneuolmente." Beides geschah. Alfonsos Frau, die von allen Geheimnissen nichts weiss, fängt indessen bereits an, auf die Fremde eifersüchtig zu werden. (2.) Auch Alfonso weiss sich nicht mehr zu behelfen. Die Schwester unter diesen Umständen länger bei sich im Hause zu halten, ist ihm unmöglich. Auch darf seine Frau durchaus nicht erfahren, dass er ihr eine Mitgift geben will. Fuligno weiss dafür eine Aushilfe. Irgend ein Unbekannter soll den Onkel Alberto Spinola spielen und dem Mädchen die Aussteuer, als von ihm kommend, spenden. (3.) Mittlerweile hat der alte Cambio die Wahrnehmung gemacht, dass sein Sohn irgend eine Liebe am Herzen habe. Er vertraut seinem Diener Valenzo an, wie er ihn erproben wolle. Er thut, als habe er vor, seinen Sohn an die Tochter seines Freundes Pandolfo (des terentianischen Chremes) zu verehelichen. „Io lo fingo ad effetto di chiarirmi d' un dubbio." Die Sache habe aber keine Bedeutung mehr. „Cotesto tutto era uero &

---

[1]) Dieses Berufen auf Plautus und Terenz geschah stets mit Selbstbewusstsein. Vgl. Commedie di Ariosto ed. Tortoli XLIX. Dort heisst es:

Egli ha tolto *da Plauto*
L' argomento in gran parte della fauola;
E vi protesta che farà il simile
Sempre in tutte le sue, perchè il medesimo
Ved' egli che hanno fatto li più nobili
Comici che ui sieno:

und im Prolog zu den Dissimili: ciò che ci ha in questa commedia di buono l' ha imitato da Terenzio seguendo in ciò la opinione di quelli maestri migliori, delli quali egli desidera d' esser discepolo.

haueuamo Pandolfo & io conchiuso il tutto, se non che Pandolfo dalla sera alla mattina (quel che fusse la cagione non so) si rimosse dal sì al no & mi licentiò, uedi a rotta senza allegar di cio cagione alcuna."

II. Akt. (1.) Ridolfo klagt über seine bevorstehende Heirat. Fuligno jedoch stellt ihm die Sache ganz anders dar. In Pandolfos Hause denke niemand ernstlich an die Verehelichung der Tochter. „I dico che uoi deuete tenere per fondamento certo & stabile che Pandolfo non solo non acconsente a queste nozze, ma che le sono cosi da uostro padre finte che egli non ne sa nulla" u. s. f. Er möge sich darum in alles fügen, ja sogar einen Ehekontrakt unterzeichnen, wenn dies gefordert werden sollte. (2.) Demgemäss erklärt Ridolfo seinem Vater gegenüber, dass er die Braut heiraten wolle. (3.) Ricciardo, Alfonsos Zwillingsbruder, tritt mit seinem Diener Minuccio auf. Er kommt von Siena unter dem Namen Alfonso. Infolge eines Ereignisses dortselbst ging er sogleich und nahm nur einiges Silberzeug mit sich. Deshalb wurde er nun hier am Zollhause wegen Defraudation angehalten. (4.) Ridolfo ist der erste, der ihn erblickt und als Alfonso begrüsst. Er hört von ihm, dass er zum Zollhause gehe und will ihm vorher eilig Mitteilung von allem, was er unterdessen erfuhr, machen. Mit der Hochzeit mit Pandolfos Tochter sei es nichts. „Che Zio, che nozze dite uoi o che Pandolfo? uoi credete forse menarmi per il naso; io ui dico & ui replico che per ogni mezzo che sera possibile, io uoglio cercar di rihauere le mie argenterie," erwidert ihm Ricciardo derb. Da Ricciardo sich als einen Fremden erweist, kennt Ridolfo seinen Irrtum ein. „Perdonatemi, io ui ho colto in cambio, e mi sa male gentil huomo di hauerui tenuto a disagio," entschuldigt er sich, eilt aber sogleich zu Alfonso, um ihm Bericht zu erstatten.

III. Akt. (1.) Cambio wendet sich nun geradenwegs an Pandolfo, indem er ihm seinen Sohn als Eidam anträgt. Pandolfo verhält sich ausweichend, dann aber spricht er sich offen aus: „Creditu, Cambio, ch' io non sappia che egli bazica costi in casa cotesto Sanese . . . Et che quella Raugea è sua cosa, & che per insino a Raugia, horsu e basta." Dennoch scheiden sie nicht gerade uneins hinsichtlich der Heirat. (2.) Valenzo kann seinen Herrn nicht begreifen; gestern noch war er gegen die Verheiratung, heute sieht er ihn mit Pandolfo einig. Aber auch Fuligno macht sich bittere Vorwürfe. „Costoro sono d' accordo, il parentado è fatto e Ridolfo scoperto e rouinato, e tutto per consiglio mio." Sogleich will er zu seinem Herrn, gerät jedoch an (4.) Ricciardo, dem gerade eine serva, namens seiner Frau, Vorstellungen macht. Er will von nichts wissen; er habe keine Frau. Während ihm die Magd noch heftig zusetzt, spricht ihn Fuligno an. Auch ihn kennt er nicht. „Fuligno." —

„„Qual Fuligno?““ — „Il servidore di Ridolfo, vostro cognato.“ Fuligno sieht seinen Irrtum ein und geht: da naht (5.) Madonna Margherita, Alfonsos Frau. Er erklärt, sie nie gesehen zu haben; da wird die Magd (Lucia) nach dem Oheim Bartolo gesendet. Ricciardo kann dies alles nicht recht begreifen. „Come può essere che io somigli tanto il marito di costei che da lui ella non mi riconosca.“ (6.) Wie der plautinische Vater, so stellt sich auch der alte Bartolo anfänglich auf die Seite des Mannes. „Margherita, tu sei troppo superba, e non regerebbe teco presso ch' io nol dissi.“ Allein Margherita besteht darauf, dass die Raugea aus dem Hause müsse. Umsonst wartet Ricciardo auf seinen Diener Minuccio; er eilt zur dogana. (7.) Bartolo giebt der Dienerschaft, die er zusammengerufen hat, Auftrag, Alfonso wohl zu überwachen und nach einem Arzte zu schicken.

IV. Akt. (1.) Fuligno macht Alfonso den Vorschlag, seiner Frau und allen Beteiligten offen zu erklären, dass Raugea seine Schwester sei; er brauche ihr ja die versprochene Mitgift nicht auszubezahlen. Dies letztere weist Alfonso mit Entrüstung zurück. Hinsichtlich der Mitgift werde ja Nibbio und sein Diener Noce in ihrer Verkleidung als Alberto aushelfen. Alfonso hat auf Fulignos Pläne nicht allzugrosses Vertrauen. Er meint: „Per fidarsi troppo nelle astutie di costui, Ridolfo ha quasi rouinato se e altri.“ (2.) Die Magd giebt ihren Gedanken Ausdruck, wie vernünftig einst Alfonso war, und wie er jetzt zum Narren geworden sei. Daran kann nur seine Frau die Schuld tragen, „questo diavolo della moglie che sempre lo tribola.“ (3.) Durch die Bedienten erfahren wir, wie schwer es gelang, den vermeintlichen Narren zu bewältigen. „Io me ne sentirò,“ sagt Nizzo, „a questo braccio qualche giorno, e quel poueraccio del Corbo ha un pie rotto e un' occhio pesto.“ Richtig ahnt er: „Pazzi son loro, che egli è in ceruello benissimo.“ (4.) Ein Kaufmann von Siena bietet Ricciardo Geld und Wohnung an, doch dieser will bei seinem alten Wirte bleiben; zudem erwartet er jeden Augenblick Albertos Ankunft, der ihm Meldung machen, wie sein Prozess mit seinem Gegner verlief, und ihm Bargeld bringen wird. Statt des erwarteten Alberto kömmt jedoch (5.) der Arzt. Mit Hilfe seiner Diener und des Fornaio wird Ricciardo gefesselt und, mit Stricken gebunden, abgeführt. (6.) Nibbio, als Alberto Spinola, tritt mit seinem Diener Noce auf (7). An ihn gerät (8.) Ricciardo. Da er sich als Alberto Spinola vorstellt, wird Ricciardo sehr grob, und Nibbio kann nicht begreifen, was indessen vorging. Er berichtet (9.) Fuligno die ganze Geschichte.

V. Akt. (1.) Fuligno richtet einen Boten ab, was er zu sagen habe. (2.) Pandolfo tritt auf und erfährt auf eigentüm-

liche Art alles, was er nach Fulignos Plan wissen soll, indem der Bote immer laut, sodass Pandolfo es hören muss, das sagt, was ihm Fuligno leise vorspricht. Der Hauptinhalt ist, dass Ridolfo bereits heimlich verheiratet sei und nun Pandolfos Tochter nicht nehmen könne. Pandolfo stellt sofort Fuligno zu Rede, dieser giebt sich zum Scheine alle Mühe, ihn umzustimmen, doch gelingt es ihm nicht. Der Alte ist fest entschlossen, seine Tochter nicht aufzuopfern. (3.) Alberto Spinola ist mit seinem Diener Mosca angekommen. Er hat gehört, dass Alfonso hier Haus und Weib habe, und meint selbst, es sei besser für ihn, hier zu bleiben. (4.) Alfonso tritt aus dem Hause. Er entlässt den Arzt mit den Worten: „Il poco accorgimento loro ha dato a uoi questo disagio e a me questo fastidio." Alberto erblickt Alfonso; er wundert sich über seine Kleidung und glaubt, er wolle ihn nicht kennen. Alberto klärt die Lage, und auf Alfonsos Frage: „O qual altro Alfonso haueste uoi giamai?" erwidert Alberto: „Il tuo fratello Ricciardo, il quale credendo hauerti perduto, io chiamo Alfonso." Also ganz wie bei Plautus. Alberto geht mit Alfonso ins Haus. Mosca bleibt zurück und findet (5.) Ricciardo. Es folgen einige Verwechslungen.

Noch immer (8.) sucht Cambio Pandolfo zu beschwichtigen, da treten Ridolfo und Fuligno (9.) auf. Ihr Zwiegespräch bringt Cambio ins Klare; alsbald gesteht auch Ridolfo dem Vater seine geheime Verehelichung; doch versichert er ihn, „che ella ha buonissima dote," und dass sie auch sonst ein vortreffliches Mädchen sei. Nun ist die Reihe an Pandolfo, den jammernden Vater Cambio zu beruhigen. Nur aus Rücksichten auf ihre alte Freundschaft habe er seine Tochter seinem Sohne zugestanden; denn ein gewisser Alessandro Rustichelli werbe ernstlich um dieselbe.

(10.) Alberto Spinolas Auftreten entscheidet das Ganze. Er begrüsst Pandolfo als seinen Schwager und erklärt, dass Alfonso sein Sohn, Ridolfos Frau seine Tochter sei, die beide tot geglaubt wurden. Cambio zweifelt noch; Pandolfo sei ja ein Florentiner. Dieser jedoch giebt eine weitere Erklärung. Er sei in seiner Jugend aus Florenz verbannt worden, weil er einen jungen Edelmann aus Bologna getötet habe. Nach Ägypten gezogen, habe er Vaterland und Namen geändert und sich Silvano de' Silvani aus Siena genannt. Dort habe er Albertos Schwester geheiratet und mit ihr drei Kinder gezeugt. Auf einer Seereise sei er gefangen worden, jedoch wieder nach Spanien entkommen. Von dem Tode seiner Frau benachrichtigt, habe er eine zweite Frau geehlicht und von ihr die Tochter erhalten, welche Ridolfo zugedacht war. Indessen „in cielo era fatto che Ridolfo douesse essere mio genero". Nach solcher Lö-

sung muss man allerdings mit Fuligno sagen: „O Dio, quanto subito, uario e non mai aspettato esito ha hauuto questa cosa: come di tanti trauagli siamo noi uenuti in sicuro porto. Hor fia contento Ridolfo, e Alessandro con non minore contento di Cambio & di Pandolfo.“

Mit besonderer Geschicklichkeit, wenn auch vielleicht oft mit allzugrosser Ängstlichkeit in der Nachahmung, hat Cecchi Terenz und Plautus kontaminiert. Es lässt sich nicht leugnen, dass den eigentlichen Inhalt des Lustspiels das Thema der Andria bildet, und dass die Menächmi nur Episode sind. Von beiden Dichtern jedoch ist alles in gewandter Weise verwertet. Von Terenz ist nur eine Episode der Andria — die Szenen Charinus-Byrria — weggeblieben; dagegen ist die Lösung, das Geständnis des Sohnes („Ego me amare hanc fateor“ u. s. w., Ter. Andr. V. 896), die Erklärung Albertos, der den Crito des Terenz spielt, ganz aus der Andria. Die Momente aus den Menächmen kommen alle zu wirksamer Geltung, ja es spielt noch eine weitere, ganz effektvolle Szene aus dem Trinummus herüber, indem irgend ein Unbekannter den fernen Onkel spielen und die Aussteuer überreichen soll. Ganz natürlich erscheint der ganze Vorgang bei Cecchi darum, weil fast alle Auftretenden sofort ahnen, dass hier eine Verwechslung vorliege und sie an eine unrechte Persönlichkeit geraten sind, wornach sie ihre weiteren Schritte einrichten, und die Irrung nur da festgehalten wird, wo sie eine komische Wirkung oder einen bühnentechnischen Zweck haben soll, wie bei dem Auftreten des Arztes. Eine Wirkung hat sich indessen der Dichter entgehen lassen. Die beiden so ähnlichen Zwillinge stehen sich nie gegenüber.[1])

[1]) Riccoboni, II, 252, urteilt: Cecchi a pensé de faire une seule comédie des Ménèchmes de Plaute et de l'Andrienne de Térence en les joignant ensemble et de l'appeler la Moglie ... Le Cecchi dans cette belle Comédie de la Moglie ... a imaginé une grande facilité pour la vraisemblance dans les situations des Ménèchmes. Les Anciens dans cette pièce n'avoient pas besoin du secours dont ont besoin les Modernes. Les deux frères doivent se ressembler au point de tromper les acteurs de la pièce. Cette nécessité parmi les Latins ne souffroit point de difficulté, tous les Acteurs étaient masqués et deux masques pareils faisoient la ressemblance parfaite des deux Ménèchmes. Aujourd'hui nous sommes bien embarassés; les deux Ménèchmes ne se ressemblent jamais et le plus souvent il y a une telle différence entre les deux que toute la pièce devient ridicule. Cecchi par deux mots d'avertissement au lecteur dit que dans la pièce les deux frères peuvent être représentés par le même acteur qui a tout le tems de changer d'habit. Voilà une grande difficulté de levée par rapport à la vraisemblance. — Dies ist der Grund, warum in den späteren Bearbeitungen fast nie mehr die Zwillinge neben einanderstehen, was (selbst eine neuere ähnliche Idee (Giroflé-Giroflá) nicht ausgenommen) die Komik abschwächt.

Sprachlich hat das Stück seinen Erfolg durch die Anerkennung der Accademia della Crusca gefunden, die es in den Kanon aufnahm; eine andere nicht minder hohe muss man ihm ausserdem zugestehen; es ist eine sittlich unanfechtbare Komödie, die reinste der Menächmennachbildungen. Nach den Proben, die uns bis jetzt vorlagen, ist dies gewiss nicht das letzte Lob.

Eine Menächmengeschichte bildet eine der hauptsächlichsten Episoden in des berüchtigten Pietro Aretino Lustspiel „Lo Hipocrito“,[1]) und zwar ist auf ihr eine ganze Reihe von Verwechslungen aufgebaut. Der alte Liseo hat einen Zwillingsbruder, Britio. Lassen wir ihn selbst berichten (I, 3): „Nacqui insieme con uno altro maschio, uenne la guerra in questa patria che non ha mai conosciuto pace, & riempitasi di soldati, secondo che piu uolte mi ha conto mia madre, il fratellin, che ella partori con meco, le fu tolto di collo, mentre dormendo io ne la culla suggeua le poppe (mi era scordato); egli si chiamaua Britio. Liseo ist aber nicht so edel wie der plautinische Menächmus, im Gegenteile befürchtet er Britios Wiederkehr, da er mit ihm sein Erbgut zu teilen hätte. „Quel che poi se ne sia suto,“ fährt er fort, „io non lo so. E per ch' io mi son cacciato in fantasia, che sia uiuo, mi tengo disfatto, perche a dirlo al uostro secreto sarei rouinato hauendo a diuider seco la robba.“

Noch im ersten Akte aber tritt Britio mit seinem Diener Tanfuro auf und erzählt seine Geschichte. Ein gewisser Rodalosso erzog ihn und sagte ihm nur, dass er von Mailand stamme und Britio heisse. Er starb zu Neapel und hinterliess ihm sein ganzes Vermögen, worauf Britio sich nach Mailand begab, um vielleicht noch jemand von seiner Familie zu finden. Kaum ist er hier angelangt, so beginnen die Verwechslungen mit seinem Bruder Liseo, ganz wie in den Menächmi des Plautus.

Der Diener Liseos, Malanotte, hält ihn für seinen Herrn, ja sogar Maia, Liseos Frau, sieht ihn für ihren Mann an und händigt ihm, ähnlich wie in den Menächmi, Perlen und Kette ihrer Tochter Tansilla aus. Britio kann sich dies alles nicht erklären, aber er nimmt die Kleinode an, „perchè chi ricusa le uenture è suenturato.“

---

[1]) Lo Hipocrito | Comedia | di Messer Pietro | Aretino. | Al Magnanimo Duca di | M. D. Vrbino XLII. Ohne Paginierung und Angabe des Druckorts (Venedig bei Ag. Bindoni oder Gabr. Giolito de Ferrari), dagegen mit dem zweifachen Bilde des „göttlichen Aretiners“ in der bekannten Manier.

Die Verwechslungen setzen sich fort; Tansilla ist unglücklich, ihr Geschmeide nicht zu erhalten; Liseo weiss natürlich nichts davon. Eine weitere Szene folgt, in welcher Hipocrito mit Britio spricht, in dem er Liseo vermutet, worauf er dann Liseo diesem natürlich unverständliche Vorwürfe über sein eben an den Tag gelegtes Benehmen macht.

Die Geschichte mit den Perlen beschäftigt hauptsächlich alle zumeist (II):

Liseo. Dove me hai tu dato le perle, e la catena?
Maia. Ne la strada, in presentia di costor dua.
Perdelgiorno. E la uerita, padrone.
Liseo. Voi ne tramentite per mille arcicanne de la gola

u. s. w. — Der dritte Akt bringt neue Verwicklungen. Zefiro, der Liebhaber Annettas, einer Tochter Liseos, wendet sich irrigerweise an Britio. Dieser will keine Stunde mehr hier bleiben. So setzen sich die Verwechslungen fort. Selbst Tanfuro hält Liseo für seinen Herrn Britio, bis endlich im vierten Akte die beiden Brüder einander gegenüberstehen. Alles, selbst die Sprache, ist an beiden völlig gleich.

Liseo. A fe, che s' io non fusse io, giurarei di esser costui.
Britio. Sto a uedere, se la presuntione sua uorra esser me.

Tanfuro und Eguardabasso verwechseln ihre Herren, indem ersterer mit Liseo, letzterer mit Britio abgeht, was aber sofort weitere Verwirrungen verursacht.

Die Irrtümer sind in diesem Stücke zahlreicher, als in den Menächmen. Ob aber die letzteren den Aretino zu seiner Komödie direkt veranlasst haben, muss zum mindesten dahingestellt bleiben.

Eine niederländische Übersetzung des „Hipocrito" — „Den Schyn-Heyligh" — lieferte P. C. Hooft.[1]) Doch wollte er sich nicht zu derselben bekennen, suchte vielmehr Brederoo als Verfasser derselben auszugeben.

Die Liste der Menächmennachbildungen zu erschöpfen, ist eine Unmöglichkeit; nicht minder unmöglich ist es, die hier und dort als solche genannten Stücke sich zu verschaffen.[2]) Riccoboni (II, 252) sagt: „Les comédiens qui pendant un siècle en commençant en 1550 jusqu'en 1650 dans leurs comédies jouées à l'impromptu ont fait usage

[1]) Jonckbloet, II, 57.

[2]) Dem Titel nach könnten z. B. hierher Beziehung haben an italienischen Stücken: Gio. Batt. della Porta, Gli duoi fratelli rivali, 1601 (Allacci 105); Eusebio Lucchetti da Ciuità nuova,

de tout ce qu'il y avait de meilleur parmi les bonnes comédies écrites qu'on jouoit à l'impromptu, n'ont point négligé celle-ci; elle nous reste encore sous le titre des deux Lélio et des deux Arlequins, et elle a été aussi heureuse en France qu'elle l'est en Italie. Dans cette comédie qui n'est que les Ménèchmes de Plaute un seul acteur représente les deux frères; on y ajoute les deux valets qui sont deux jumeaux: comme les maîtres et les deux valets sont joués par Arlequin qui joue les deux frères aussi bien que l'acteur sérieux."

Einige Winke über diese Darstellungen „à l'impromptu", dieser Stegreifkomödie oder „commedia dell' arte", entnehmen wir den Sammlungen des bekannten Flaminio Scala[1]) in seinem „Teatro delle Fauole rappresentatiue" (vgl. S. 400). Massenhaft[2]) wurden Menächmen gespielt; ihrer drei enthält auch das ebengenannte Werk. Wir dürfen die Inhaltsangabe nicht vorenthalten.

Seite 1: **Giornata Prima.** „Li duo Vecchi Gemelli." Comedia.

Argomento: Furono già in Venetia duo fratelli gemelli nomati l' uno Pantalone de' Bisognosi, il quale hebbe un figlio Flauio nominato; e l' altro Tofano Bisognosi, il quale parimente hebbe un figlio Oratio chiamato. Erano quei duo fratelli mercanti ricchissimi e negotiauano con Naui per Soria et per l' altre parti di Leuante. Auuenne, che essendo li duo fratelli sopra d' una Naue per Alessandria d' Egitto furono da Corsari fatti schiaui e venduti in terra, ad un Mercante turco il quale alla volta di Persia li condusse: Rimasero i figli Flauio, et Oratio di età di dodici anni ogn' uno d' essi, al gouerno delle loro madri; e per gran diligenza che si potessero usare mai non poterono de' Padri loro hauer noua alcuna: la onde presero per partito di leuarsi dalla patria, et attendere alla mercatura et al negotio, in Fiorenza, e cosi standosene soprauenne loro il contagio, nel quale delle madri loro priui rimasero; per la qual cosa cessato il male a Fiorenza si trasferirono, per la quale andata, e fuora d' ogni

---

Le due sorelle rivali, 1609 (Allacci 104); Francesco Lupi Pisano, Le due sorelle, 1625 (Allacci 104); an französischen: François le Metel, sieur de Boisrobert (gest. 1662), Les trois Orontes ou les trois semblables. Comédie en 5 actes en vers 1653. (Beauchamps. II, 134.) Scudéry, Lydamon et Lydias ou la Ressemblance, tragi-comédie 1629. (H. Lucas, Hist. III); an holländischen: De gelyke Tweelingen, ein Stück der Kunstgenossenschaft (18. Jhd.). (Jonckbloet II, 418.) — Gustave Desnoireterres erwähnt (Épicuriens et lettrés 1879. S. 184) eine am 22. März 1734 aufgeführte Komödie „Les deux jumelles".

[1]) Riccoboni, pag. 40.

[2]) Napoli Signorelli, Storia critica de' teatri. II, 77.

loro speranza hebbero nuoua di Soria, come un ricco mercante Armeno haueua in Persia riscattato duo schiaui fratelli, e che gli conduceua à Fiorenza hauendo il detto mercante in detta città à trattare delli suoi negotij. Capitò finalmente il detto mercante Armeno, co' suddetti schiaui, i quali dopo molti gratiosi auuenimenti cagionati per loro gran simiglianza riconoscono i propri figli, i quali con due bellissime vedoue s' accompagnano, e co i padri loro viuono poi vita lieta, e contenta.

Seite 50: **Giornata XVII.** „Li duo Capitani simili.“ Comedia.

Argomento: Habitaua in Roma un certo Dottore, il quale oltre, che era di nobile famiglia, ancora de' beni di fortuna era dotato. Di lui eredi altri non haueua, che una sola figlia, la detta Isabella, quella prima della sua morte desiderando ueder maritata ad un Capitano, con cui credeuasi d' hauerla benissimo appoggiata la diede; ma diuerso fù l' effetto. Era nato ad un medesimo parto col Capitano un suo fratello, il quale per la simiglianza difficilmente da lui si poteua discernere: Venne in quel mezzo desiderio al Capitano di riueder il fratello essendo gran tempo, che non s' erano ueduti, et intendendo à Napoli trouarsi, fatto pure anch' egli Capitano abbandonando la moglie à Napoli si trasferì, doue non hauendo certezza, in Sicilia, indi a Malta passò, e per lo spatio di sei anni senza tornar à Roma ritornossi: doue gionto nel medesimo giorno il cercato fratello ancor lui gionse, per la cui somiglianza interuenne quello, che la Comedia anderà dimostrando.

Seite 88: **Giornata XXX.** „Li finti Serui.“ Comedia.

Argomento: Era in Genoua un ricco, et honorato mercadante chiamato Leone Adorni, il quale godeua uita felicissima, si per le sue ricchezze, com' ancora per lo contento di duo figli, che gli erano rimasi della morta consorte, l' uno maschio nomato Cinthio, e l' altra femina Isabella nomata: Auuenne, in quel tempo, che Isabella s' innamorò d' un nobilissimo giouane forestiero, che nella casa del padre, per passaggio alloggiaua; il quale partendosi poi per suoi affari alla sua patria di Fiorenza si ridusse. Allhora Isabella non potendo più sopportare l' amoroso tormento, nè la insopportabil lontananza dell' amante suo si risolse di scoprirsi ad un suo fratello nomato Cinthio, il quale più per curiosità, che per sano giuditio consigliò la sorella, che in habito da huomo si ponesse e seco à Fiorenza se ne andasse, il che successe: et arriuati à Fiorenza si posero ad osseruare il loro negotio, et terminato il tutto, Isabella per seruo si pose in casa l'amante suo, e Cinthio con altro si diede à nuoua seruitude: Occorse che la sorella dell' amante de Isabella credendo la huomo, di lei fieramente s' accese, e Cinthio della detta amante di sua so-

rella innamorandosi con piaceuole inganno hebbe et ottenne: il che saputosi poi, furono dal padre consolati facendo acquisto ogn' uno della cosa amata.

Dieser letzte Komödienstoff ist eine direkte Anknüpfung an die „Inganni" des Secco, deren es nach dem Gesagten zahllose giebt. — Auch die „Anconitana" des Angelo Beolco Ruzzante (S. 246) steht damit in Beziehung, wie ihr Argomento beweist.

Tancredi, e Theodoro, giouani Siciliani, & Isotta — donna di Gaietta che sotto habito di huomo si fa chiamare Gismondo, furono presi tutti tre da corsali; & venduti ad vn Moro; dipoi da vno mercante Venetiano riscattati, & condotti a Vinegia, con promessa di non mai da lui partirsi, se intieramente non era da loro i suoi danari sodisfatto, li quali haueano in Sicilia mandati a togliere. Et perche erano tutti tre di virtù gentilissime vestiti, vennero in questa Città, fatti suoi auisi di acconciarsi per mezo delle virtù loro, a' seruigi di alcuna valorosa donna, da quella trahendo li denari per sodisfare al mercante. Et mentre questi tre giouani raccontano le virtù sue ad una Cortigiana chiamata Doralice, che ad vna fenestra dimoraua: auenne che vna bellissima donna, moglie di vno ricchissimo vecchio già sensale stato chiamato Sier Thomao inamorossi di questo Gismondo, credendolo huomo & induce il vecchio marito suo a riscuoterlo: il qual' amando sconciamente Doralice, mentre che per mezo di vn suo famiglio detto Ruzante, che altresi in vna fantesca di Doralice feruentemente è innamorato cerca di venire all' ultimo amoroso diletto, auenne che Gineura donna vedoua Anconitana, veduto Gismondo in Ancona & falsamente credendolo huomo del suo amore ardentissimamente restò presa, & con vna sua sola fante Gitta chiamata, in habito di huomo ambedue son venute in questa Città per ritrouarlo, & dopo lunghi ragionamenti & accidenti amorosi, venne a ritrouar quella esser una sua sorella otto anni peregrina andata, & da lei per morta pianta. Ultimamente si maritano. Isotta prende per sposo Tancredi e Gineura Theodoro, tratti di seruitù da certi gentilhuomini Padouani, & à godersi tornano nella loro patria. Sier Thomao, & il famiglio suo Ruzante, ordina con Doralice, & Besa fante il modo di godersi questa sera insieme, vanno ad una villa non guari lontana.

Eine Reminiszenz der Menächmi lässt sich auch am Schlusse der XXV. Giornata (S. 71), „La Gelosa Isabella," in den Verwechslungen mit Fabritio finden.[1])

Ähnlicher Art ist mit andern wohl auch das von Beauchamps (Rech. III, 122) zitierte Stück der neuen italienischen Bühne:

[1]) Scala, a. a. O.

„La figlia creduta maschio," frz. „La fille cruë garçon", Comédie en trois actes par Lelio.

Mehr noch auf der Ähnlichkeit der Geschwister beruht der Stoff der (92 fol.) langen Komödie „La Cingana". Comedia di Gigio Arthemio Giancarli Rhodigino. (In Vinegia appresso di Agostino Bindoni 1550.) Auch hier sind es „doi figliuoli ad vn parto, l' un maschio, l' altro femina. Tanto simil d' effigie, quanto sappia o possa far la natura" u. s. w.

Zahllos sind die Titel der Werke, die auf eine Verwechslung zweier sich ähnlich sehender Geschwister hinweisen. „I Fratelli Simili" des Giambattista (de la) Porta (1614);[1]) „Gli Schiaui gemelli" des Francesco Toretti (1623);[2]) „Le due Sorelle simili" des Giambattista Pianelli (1633);[3]) „I duo Lelii Simili" des Giamb. Andreini (1622);[4]) „La Somiglianza" des Nicolo Amenta (1706);[5]) die „due Francesche" des Bernard. d' Azzi;[6]) „I quattro Simili" von Sebast. Chiesa; vielleicht (?) „Gli Errori" des Giacomo Cenci u. a. ruhen auf der Menächmenidee.

Eine Art Gegenstück zu dieser Form der Menächmen bildet das Lustspiel „Les Intrigues Amoureuses" (1666) des Gabriel Gilbert (1610—1680).[7]) (S. 101.) Dort ist es eine einzige Person, die bald als Mann, bald als Weib gekleidet, die Verwirrung hervorruft.[8])

Noch führt uns der Titel eines Lustspieles des Carlo Goldoni: „I due gemelli Veneziani, commedia in tre atti in prosa",[9]) auf die Menächmen. Indessen steht es weit von Plautus ab. Goldoni[10]) nennt als Veranlassung zur Abfassung dieses Stückes die passende Persönlichkeit des Schauspielers Darbes.

---

[1]) Prölss. I, 2. 144.
[2]) Stiefel, a. a. O. S. 352.
[3]) Riccoboni. I, 152.
[4]) Fuhrman. III, 52. — Beauchamps, Rech. III, 124.
[5]) Ibid.
[6]) Fuhrman. III, 52.
[7]) Auf S. 7—57 des zweiten Bandes von Fournel, Les contemporains de Molière. — Beauchamps, Rech. II, 169.
[8]) Ebenda, S. 5. La pièce ... est fondée sur une idée contraire à celle des Ménèchmes et des autres comédies du même genre, où deux personnages qui se ressemblent, ordinairement deux jumeaux, sont pris pour un seul, tandis qu'ici c'est une seule personne qui se fait passer pour deux, s'habillant tantôt en fille et tantôt en garçon.
[9]) Enthalten auf S. 273—400 des vierten Bandes der Scelta delle Commedie di Carlo Goldoni ... unite insieme da J. G. di Fraporta. 3. Ausg. (Lpz., Breitkopf, 1790).
[10]) Memorie. II, 1.

I. Akt. Rosaura, die vermeintliche Tochter des bolognesischen Advokaten dottore Balanzoni in Verona, schmückt sich zum Empfange ihres Bräutigams, des Zanetto Bisognosi, „figlio di quel famoso mercante Veneziano che chiamavasi Pantalone, il quale è stato allevato a Bergamo da suo zio Steffanello ed è uno de' più ricchi mercanti di Lombardia.“ (1.) Brighella meldet seine Ankunft; erklärt aber Rosaura auf ihre Frage: „egli mi par molto semplice. Non sapeva nemmeno da che banda smontar da cavallo.“ Zugleich erfahren wir von seinem Äusseren (4.): „Al viso egli somiglia tutto a un certo suo fratello gemello, che ha nome Tonino, il quale sta sempre a Venezia, dove ho avuto occasione di conoscerlo; ma se gli somiglia nel viso, non gli somiglia nel resto, perchè quello è spiritoso e disinvolto, e questo pare uno sciocco impertinente.“ Alsbald (6.) tritt Zanetto auf; da er Rosaura umarmen will, giebt sie ihm eine Ohrfeige. Pancrazio, der schurkische Freund und Parasit des Doktors, ist der erste, dem Rosaura den Eindruck mitteilt, den Zanetto auf sie machte. (8.) Zwar sagt sie: „Il signor Zanetto non mi dispiace, e se non fosse così sfacciato, forse, forse . . .“ Pancrazio jedoch hat andere Gedanken. Er will selbst Rosauras Hand. Dazu ist ihm kein Mittel zu verächtlich; denn „oggidì chi sa più fingere, sa meglio vivere, e per esser saggio, basta parerlo“. (9.) Beatrice erwartet seit sechs Tagen ihren Bräutigam Tonino aus Verona und will nun nach Venedig zurückkehren. Lelio, der Neffe des Doktors, belästigt mit seiner Zudringlichkeit Beatrice. Beatricens Begleiter, Florindo, der gleichfalls heimlich nach ihrem Besitze strebt, obwohl er als Toninos Freund gilt, kann sich seiner nicht mit Erfolg erwehren. Zur rechten Zeit kömmt ihm Tonino zu Hilfe und entwaffnet Lelio. Tonino hat indessen Grund, hier nicht erkannt werden zu wollen. Er nimmt den Namen Zanetto an, seines ihm äusserst ähnlichen Bruders, „che ha questo nome ed egli mi somiglia tutto. Se mi vedono, mi crederanno lui, e così sfuggirò qualche pericolo.“ Mit Toninos Ankunft in Verona beginnen die Verwirrungen. Lelio, noch gekränkt über seine Niederlage, trifft Zanetto, den er für Tonino hält. Im Gegensatze zu seinem vorigen Auftreten benimmt sich jedoch sein Gegner diesmal sehr feige. (16.) Der hinzugekommene Florindo begreift dieses Benehmen gleichfalls nicht. Endlich findet auch Beatrice (19.) Zanetto und hält ihn für ihren Bräutigam. Sie kann seine Reden nicht verstehen. „O egli è impazzito o è stato di me sinistramente informato.“

II. Akt. Zanettos Diener, Arlecchino, trifft mit Tonino zusammen; er giebt ihm Geld und Gepäck; Tonino weiss von nichts, nimmt es aber an. „Non vi conosco,“ ist sein letztes

Wort. Unmittelbar darauf spricht ihn Colombina, Rosauras Mädchen, an; „la mia padrone le vorebbe parlare.“ Auch der dottore empfängt ihn als Zanetto; sein Benehmen freilich ist derartig, dass Colombina findet, „che questo signor Zanetto sia poco innamorato della signora Rosaura.“ Er wird zu Rosaura geführt. Sie gefällt ihm, und er überreicht ihr einige Schmuckgegenstände, die er von Arlecchino erhielt. Unterdessen ist Arlecchino wieder mit seinem Herrn Zanetto zusammengeraten, der dringend von ihm den Schmuck (le gioje) verlangt. Da er ihn nicht hat, lässt er ihn verhaften. Beatrice wirft sich Zanetto zu Füssen; er möge sie nicht verstossen, „che siete l' unico oggetto de' miei pensieri.“ Zanetto kömmt ihr aufs höflichste entgegen. Zu seinem grossen Entsetzen sieht Florindo, der als falscher Freund Beatrice ihrem Geliebten bisher ferne zu halten wusste, dass sich beide gefunden haben. Bald aber beginnt Zanetto von seiner Braut, der Tochter des dottore, zu sprechen, was Beatrice neuerdings beunruhigt. Unterdessen belauscht Tonino den ganzen Vorgang. Er versichert Beatrice seiner Treue und Liebe und geht mit ihr ab.

III. Akt. Pancrazio hat von Tonino den Rest der Schmuckgegenstände Zanettos erhalten, „acciò scoprendosi il padrone gliele possiate restituire.“ Er will sie nun an den Goldschmied Tiburzio verkaufen. Zanetto sieht seinen Schmuck in Pancrazios Händen, der ihn von ihm selbst erhalten haben will. Zanetto stellt dies natürlich in Abrede. Alsbald aber giebt Tonino, der um das Gleiche befragt wird, zu, die Kleinodien an Pancrazio ausgehändigt zu haben. Zugleich kann er den auftretenden Arlecchino als denjenigen bezeichnen, der ihm das Geschmeide aufdrängte. Brighella kann Tonino nur mehr als einen „matto solenne“ erklären. „La pazzia si è resa universale,“ meint Pancrazio. Nach mancherlei Szenen der Verwechslung löst sich die ganze Verwirrung. Rosaura ist nicht die Tochter des dottore. „Confesso,“ sagt er, „Rosaura non esser figlia mia, ma essere una bambina incognita, trovata da un pellegrino.“ Tonino erkennt in ihr seine Schwester Flamminia. Sie heiratet Lelio, während Beatrice Toninos Hand erhält. Pancrazio hat Zanetto, den er für seinen Rivalen um Rosauras Liebe hielt, vergiftet und tötet sich selbst mit dem Reste des Giftes, der sich im Glase noch befindet. Sterbend gesteht er alles und endet mit einer Moralpredigt.

Das Stück leidet an grossen und greifbaren Schwächen; dass die doppelte Vergiftung nicht zur Komödie passt, hat Goldoni selbst gefühlt; doch aber hat er sie gewagt.[1])

[1]) Memorie. II, 1.

Uns interessiert zunächst Goldonis Verhältnis zu Plautus, wenn ein solches überhaupt vorliegt. Rapp sagt:[1] „Durch welches Medium Goldoni unsere Fabel zugekommen ist, ist uns nicht bekannt.“ Die „Ménechmes“ des Regnard kannte er, und von ihnen mag der Zug stammen, wie Arlecchino dem Tonino die gioje und die valigia übergiebt, wie dort Valentin den unrichtigen Koffer bringt. Ferner bebemerkt Rapp, „dass Goldoni die französische Bearbeitung (Regnards) gelesen, scheint uns darum wahrscheinlich, weil er auf den Irrweg kam, dass der eine Bruder schon im Anfange des Stückes seinen Zwillingsbruder als lebend erwähnt, während er doch im Verlauf wieder glücklich genug ist, solches rein zu vergessen und bei den nächst gelegenen Anzeichen nicht wieder auf diese Vermutung zurückfällt, bis der Stoff ganz erschöpft und verbraucht ist.“[2])

Über das Verhältnis Goldonis zu Plautus äussert sich Stiefel[3]) zusammenfassend: „An Plautus erinnert in der Anlage des Stückes fast nichts. Von ihm sind ausser der Hauptidee, die auch aus zweiter oder dritter Hand kommen konnte, höchstens einige Nebenmotive herzuleiten. So die Eifersucht, welche die Ähnlichkeit der Brüder bei beiden Heldinnen, Beatrice und Rosaura, bewirkt, die Juwelen (gioje), die gleich der palla Irrtümer erzeugen; desgleichen der Goldschmied (orefice) mit dem Unterschiede, dass er bei Plautus nur erwähnt wird, hier aber (wie bei Shakespeare) wirklich auftritt. Die Hetzrolle des Parasiten ist auf den Schurken Pancrazio übergegangen. Alles dies ist derart verarbeitet, dass die Quelle kaum mehr erkenntlich ist. Vielleicht geht man auch zu weit, wenn man die dritte Szene des zweiten Aktes, in welcher Colombina (die Dienerin der Rosaura) auf Tonino stösst und ihn, im Glauben, er sei Zanetto, anspricht und auffordert, er solle ins Haus kommen, auf die bekannte Szene bei Plautus zurückführt, in welcher Culindrus den reisenden Menächmus anredet; desgleichen dürfte die zehnte Szene des zweiten Aktes, woselbst Rosaura heraustritt, um Tonino als ihren künftigen ‚sposo‘ ins Haus zu geleiten, auf die köstliche Unterredung zwischen Erotium und Menächmus-Sosikles (Men. II, 3) zurückweisen.“

Immerhin mag man jedoch annehmen, dass Goldoni seine „I due gemelli Veneziani“ schrieb, ohne die plautinischen

---

[1]) Die pl. L., S. 444.
[2]) A. a. O., S. 445. — Vgl. auch hier S. 561.
[3]) A. a. O., S. 354.

Menächmi zu kennen oder je gelesen zu haben, da ja der Stoff und die Menächmenfabel in hunderten von concetti oder canevasi vorlag, nach denen der so fruchtbare Theaterdichter gearbeitet haben konnte.

Die „due gemelli Veneziani" des Goldoni sind wiederum Gegenstand der Nachahmung, besonders bei den Franzosen, geworden.

Collalto, der Pantalone des Théâtre italien in Paris, dichtete nach Goldoni eine nicht ganz wertlose Posse, welche den Titel führt: „Les trois jumeaux Vénitiens". Diese wurde im Jahre 1778 von C. F. von Bonin deutsch bearbeitet und hielt sich lange auf der deutschen Bühne. Goldonis Zwillinge waren schon 1756 deutsch erschienen: „Die zwey Zwillinge", eine von dem berühmten Advocaten zu Venedig, Sign. Carlo Goldoni, verfertigte Comödie, aus dem Italiänischen desselben übersetzt von Heubeln.[1])

Ebenfalls aus Goldoni schöpfte der französische Fabeldichter Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) seine im Jahre 1782 erschienene Komödie „Les jumeaux de Bergame", zu welcher Désauguers die Musik schrieb.[2])

Florians „Les jumeaux de Bergame",[3]) eine Komödie in Prosa, die zum erstenmale von den italienischen Komödianten am 6. August 1782 aufgeführt wurde, ist ein hübscher Einakter. Den in Paris ansässigen Arlequin verfolgt Nérine mit ihrer Liebe (1.), sein Herz gehört jedoch Rosette, die er morgen heiraten soll. (2.) Arlequin hat noch einen Bruder, dessen Ankunft er erwartet, und wir erfahren bereits, dass er froh sei, „qu'il ne soit pas encore arrivé; car tu aurois fort bien pu l'épouser à ma place, sans t'en douter." (3.) Arlequin Cadet ist in Paris angekommen; aber er weiss die Adresse seines Bruders nicht. So klopft er an Rosettes Haus, die ihm in aller Eile ihr Porträt schenkt, das eben fertig wurde, (5.) und eine Börse mit Geld. Indessen Arlequin Cadet über den seltsamen Vorfall spricht (7.), eilt Nérine auf ihn zu (8.), nimmt ihm die eben erhaltenen Geschenke und kühlt unsanft ihre Eifersucht an ihm. Unmittelbar darauf klopft der Pariser Arlequin an Rosettes Thüre. Er weiss von Bild und Geld nichts. Während er noch über die eigentümliche Geschichte nachdenkt (12.), kömmt Arlequin Cadet und bringt Rosette ein Ständchen. Entsetzt hört der ansässige Arlequin ihrem Liebesgespräche zu und treibt seinen

[1]) Gottsched, Nöth. Vorr. II, 288.
[2]) Clément, Dict. lyr., S. 206. 329.
[3]) Auf S. 77—121 des dritten Bändchens von „Théâtre de M. de Florian. Seconde Édition. A Genève 1787".

Bruder mit Prügeln weiter. (14.) Rosette eilt aus dem Hause, um zu sehen, ob ihrem Geliebten nichts zustiess, dieser aber ist über ihre Treulosigkeit aufs höchste erregt. Nérine gesellt sich dazu; einige Zeit dauert im Finstern die Verwirrung, bis Lichter herbeigebracht werden und sich die Sache löst. „Ils sont deux!" ruft Nérine befriedigt. „Tant mieux!" Doch in einem Hause wollen sie nicht mehr wohnen. „Il pourroit," meint Arlequin, „arriver des méprises de plus grande conséquence que celle d'aujourd'hui."

Zahlreich sind die Opern und Operetten in Italien und Frankreich, welche mit diesem Stoffe zusammenhängen, so z. B. „I due gemelli" von Tritto 1783; „I due gemelli" von Guglielmi 1787; „I due gemelli" von Niccolini 1808; von Gagliardi 1831 u. s. w.[1])

Unter den Franzosen hat Rotrou, der bekannte Verehrer der plautinischen Muse, sich die Menächmen angeeignet. Er hat das Stück in der ihm üblichen Weise bearbeitet, grossenteils mit der ihm eigenen Sprachgewandtheit nur übersetzt und umschrieben, was der Inhalt seiner „Ménechmes"[2]) (1636) zeigen wird.

I. Akt. (1.) Der Parasit Ergaste vertritt den plautinischen Peniculus.

> Me plaigne qui voudra, ma pauureté me plaist,
> Je la voy d'vn bon œil toute affreuse qu'elle est,

beginnt er und ergeht sich in einer längeren Rede über die Vorzüge der Armut gegenüber dem Reichtum, bis er auf den Gedankengang des Peniculus im Originale (*V.* 79 ff., „Homines captiuos qui catenis uinciunt" u. s. w.) übergeht:

> Les chaisnes tiennent mal vn captif en seruage.

(2.) Menechme rauy tritt auf, wie bei Plautus, einige Worte ins Haus an seine Frau richtend. Glücklich hat er sie zurückgetrieben, um nun seine Liebste zu besuchen, welcher er alles geopfert hat:

---

[1]) Clément, Dict. lyr., S. 206. 329.

[2]) Les | Menechmes | Comedie | de Rotrov. | A Paris, | Chez Anthoine de Sommaville, au | Palais, dans la petite Salle, à l'Escu de France. | 1636. Avec privilege dv Roy. — 108 Seiten, nebst sechs Seiten Titel, Widmung Rotrous an den Grafen de Belin und Privileg. — Vgl. Paul Stapfer, Shakespeare et l'Antiquité (Paris 1879). I, 126.

Mes biens sont épuisez des dons que ie luy porte,
Et ie luy vais encor offrir ce diamant,
Que ma femme entre tous prisoit vniquement.

Die diamantene Haarnadel vertritt hier die Stelle der **palla** des Plautus.

(3.) Die Erotie des Rotrou hat nichts von der Heiterkeit und liebevollen Hingabe ihres Vorbildes. Ihre Rede ist mehr kokett:

Si vous ne réseruez vne voix si féconde,
Vous me rendrez, Monsieur, la plus vaine du monde,

erwidert sie zunächst auf Menechmes Schmeichelreden. Er widmet ihr den Edelstein:

ce poinçon qui vous est dedié
Aura l'heur de seruir à ce poil delié,
Et ie m'estimeray le plus heureux du monde
De le voir tous les iours sous cette tresse blonde.

Sie nimmt das Geschmeide:

Puisque vous l'ordonnez, il faut que ie le porte.

Alsdann wird eine Tafel vereinbart, zu welcher sich der Parasit gleichfalls einlädt, und zu deren Herstellung der Koch Cilindre (4.) Auftrag erhält. Wie Culindrus (*V.* 224), berechnet auch er den Parasiten auf acht Gäste:

Qui tout seul disne autant que huict mangeurs d'elite.

II. Akt. (1.) Menechme-Sosicle begrüsst mit seinem valet Messenie das Land. Die Szene stimmt zu Plautus vollständig. (2.) Cilindre erblickt Menechme-Sosicle und lädt ihn sofort ein, indem er nach dem Parasiten frägt, wobei freilich der Witz mit seinem Namen (*V.* 286) verloren geht. Einige Verstellungen, Kürzungen und Erweiterungen einzelner Gedanken sind in dieser Szene vorgenommen worden. Der Vers 303:

Non scis quis ego sim, qui tibi saepissume
Cyathisso apud nos, quando potas?

ist hier an den Anfang ihrer Begegnung getreten:

J'ay cent fois eu l'honneur de vous verser à boire,

sonst aber entspricht alles dem Originale. (3.) Eroties Erscheinung wirkt auf den französischen Menechme ungleich zündender als auf den römischen. Sowie Menechme ihrer ansichtig wird, ruft er aus:

Dieux, le Diuin objet, ie me rends, Messenie,
Et ne puis résister à sa force infinie,

worauf Messenie, der bei Plautus sehr kalt bleibt, versetzt:

Il est vray, qu'elle est belle.

Während sich Menechmes Begeisterung steigert:

Que son visage est doux, que son discours me plaist!

wird Messenie besonnener und berechnet mit dem plautinischen Messenio (*V.* 384):

Oboluit marsuppium
Huic istuc, quod habes.
Ce n'est qu'à votre argent qu'elle tend ses appas.

Das Weitere hält sich genau an das Original, nur dass an Stelle des Mantels Erotie hier den poinçon (die Haarnadel) überreicht:

Cet agréable gage
S'il estoit émaillé me plairoit d'auantage,

auf dass ihn Menechme besorge. Messenie ahnt Schlimmes. Leicht wäre es möglich,

Que pour le plaisir d'vn repas seulement
Il nous eust mis au point de ieusner longuement.

III. Akt. (1.) Ergaste, den Menechme-Sosicle nicht zur Tafel geladen hat, sinnt auf Rache. In seiner lebendigen Phantasie stellt er sich die Freuden des Mahles vor Augen, von dem für ihn wohl nichts mehr übrig bleibt:

Ha, que leur entretien maintenant a de charmes!

(2.) Begeistert tritt Menechme-Sosicle aus Eroties Haus vom Mahle weg. Alles an ihr hat ihn hingerissen. Mit ernsten Vorwürfen stellt sich ihm Ergaste in den Weg. Menechme-Sosicle behauptet, ihn nie gesehen zu haben. Rachedürstend entfernt sich der Parasit:

Tu te repentiras de m'avoir fait ieusner,
Et tu te souviendras d'vn semblable disner.

Mit Übergehung der in *V.* 524—559 enthaltenen Szene tritt (3.) Orazie, die Frau des ansässigen Menechme, auf mit lauten Klagen über ihren ungetreuen Gatten. Ihr zur Seite steht Ergaste (4.), ihren Zorn immer mehr reizend und vor allem immer auf den „poinçon“ hinweisend:

Que chacun estimoit & de qui la parure
Adjoûtoit tant de grâce à vostre cheuelure,

und der nun so unwürdig verschenkt wurde.

(5.) Menechme rauy kommt in einem Selbstgespräche, wobei jedoch der erste feine Teil bei Plautus, die politische Seite (*V.* 570—596), nur ganz oberflächlich gestreift wird. Die Zwistesszene, von Ergaste geschürt, verläuft nach Plautus. Hinsichtlich des „poinçon“ drückt sich Menechme rauy entschiedener aus, als der plautinische Ehegatte:

Erotie en veut vn de la mesme façon,
Et renuoira le tien au plus tard dans vne heure,

freilich in der Hoffnung, das Kleinod von Erotie wieder zu erhalten. (6.) Da Orazie ihn verlassen hat, wendet sich Menechme an Erotie, um den „poinçon“ wieder zu bekommen:

Je vous en promets vn, plus exquis & plus rare.

Erotie nimmt dies aber sehr beleidigt hin und lässt ihn als „exclusissumus“ (*V.* 698) stehen.

On me ferme la porte en quelque part que i'aille,

jammert er mit dem plautinischen Menächmus.

IV. Akt. (1.) Menechme-Sosicle trifft mit Orazie zusammen. Sie schickt ihren Diener Decie — den Decio des Originales (*V.* 731) — um ihren Vater; der vieillard (2.) naht alsbald. Er verhält sich bei seinem ersten Erscheinen ganz wie sein Vorbild und erteilt der Tochter guten Rat; sie möge ihrem Manne willfahren. Menechme-Sosicle stellt sich wahnwitzig und spricht so:

Me dois-je contenter de ces rares effets?
La sorciere est en fuitte, & ses Demons defaicts.
Ce Caualier armé nuit encor à ma gloire,
Il faut que sa defaitte acheue ma victoire.

Der Alte eilt bestürzt um den Arzt (3.); dieser kömmt auch sofort (4), wird aber an den unterdessen auftretenden (5.) Menechme rauy gewiesen. Diesen befreit (6.) Messenie gewaltsam und erhält zum Danke von ihm seine Freilassung: „Sois libre, j'y consens!“

V. Akt. (1.) Von allen Vorfällen, vornehmlich von Messenies Freilassung, weiss Menechme-Sosicle natürlich nichts. Er geht mit Messenie zu Erotie. — Die nächstfolgende (2.) Szene zwischen Menechme-Sosicle und Erotie hat Rotrou eingelegt.

Menechme naht liebeskrank und sentimental; Erotie frägt zunächst um ihren Schmuck und erhält die tröstliche Antwort:

Il est chez vn orpheure, & dés demain i'espere
De le voir dans ce poil.

Befriedigt tritt sie mit ihm ins Haus, vor welchem Messenie murrend stehen bleibt:

Il va cueillir les fruits ou son desir le porte,
Durant que ie m'amuse à garder cette porte.

Die dritte Szene führt zwei Personen zusammen, die allen Grund zur Klage haben, die durch die Untreue ihres Gatten gekränkte Orazie und den von Hunger gepeinigten Parasiten, der von sich sagen kann:

Je suis le ieusne mesme & la mesme abstinence.

Ergaste zeigt Orazie die Wohnung Eroties. (4.) Nochmal führt der Dichter eine Irrungsszene vor, indem er (5.) den Sklaven Messenie mit Orazie zusammenbringt, der sich standhaft als den Diener Menechmes ausgiebt und ihr erwidert:

Je parle de Menechme, & non de vostre épous.

Eine neue Verwechslung hat das Auftreten des Menechme-Sosicle mit Erotie zur Folge (6.), da Orazie erbittert gegen ihre Nebenbuhlerin Erotie loszieht; erst mit dem Erscheinen (7.) des Menechme rauy klärt sich die Lage; ihm folgen der Alte, der Arzt und Knechte. Messenie ist entsetzt über die Zwillingsbrüder.

Que voyez-vous, mes yeux! ô prodige! ô merueille!
Je doute si ie vis, ie doute si ie veille!
Mon maître est en deux lieux.

Die Erkennungsszene und damit die Lösung ergiebt sich von selbst. Menechme-Sosicle heiratet, dem modernen Zuge folgend, Erotie; Messenie erhält die Freiheit und der Parasit, was sein höchster Wunsch war, — ein Souper.

Si la soif ce matin m'a faict verser des larmes,
Qu'elle me va ce soir faire verser de vin,

ist seine Befriedigung.

Nur im fünften Akte hat sich Rotrou gestattet, vom Originale sich etwas weiter zu entfernen und es um einige Verwechslungen zu erweitern. Ausserdem

hält er sich ganz an Plautus, nur sucht er das Verhältnis des Menechme-Sosicle von Anfang an so darzustellen, dass aus der Liebe der beiden am Schlusse eine Ehe werden kann.

Kaum zu den direkten, jedenfalls zu den misslungenen Nachdichtungen der Menächmi zählt Boursaults[1] Lustspiel „Les Nicandres, ou les menteurs, qui ne mentent point“[2] (1664).

I. Akt. Hipolite (Parisienne) ist sterblich in Nicandre I. verliebt und macht ihm, da er mit seinem Diener Ragotin auftritt, nachdem dieser sich entfernt hat, in Gegenwart ihres Kammermädchens Jacinte mehr als naiv selber diese Erklärung. Dieser, obgleich sehr von ihr begeistert, kann ihr nichts Bestimmtes erwidern. Wir hören den seltsamen Grund: Er hat seinem Bruder einen „serment solennel“ geschworen.

Depuis plus de six ans je voyage;
Mais en nous séparant nous jurâmes tous deux
De jamais à l'Hymen ne contraindre nos vœux,
Que de l'un ou de l'autre une bouche fidelle
De la mort ou la vie eut appris la nouvelle.
Voyez donc à mon sort quelle peine se joint,
Je le cherche, il me cherche, & nous ne trouvons point.
Je ne puis deviner quel endroit le recelle:
Et pour comble de maux je vous trouve si belle.

Dies kann natürlich Hipolite nicht glauben. — Kaum ist Nicandre I. fort, so tritt Ismene, die Geliebte des Nicandre II., „vêtue en homme,“ auf. Sie hat eben Nicandre I. gesehen und ihn für den ihrigen gehalten. Die Bühnenweisung sagt nämlich seltsam genug: „Frères gemeaux, qui se ressemblent si fort qu'on les prend à tous momens l'un pour l'autre & qui se rencontrent fortuitement à Paris sans que l'un ni l'autre le sçache où ils s'habillent par hazard (!!) tous deux d'une même façon.“ Jacinte entdeckt sogleich, dass sie ein verkleidetes Mädchen vor sich hat, und Ismene gesteht:

Il est vrai, je la suis
Et ce que vous aimé est ce que je poursuis
L'infidelle Nicandre,

---

[1]) Edme Boursault ist anfangs Oktober 1638 geboren und am 15. September 1701 gestorben. Er war einer der berüchtigten kleinlichen Gegner Molières, gegen welchen er „le portrait du peintre ou la critique de l'École des Femmes“ mit einer schneidigen Préface schrieb.

[2]) Auf S. 127—232 des ersten Bandes von „Théâtre de feu Monsieur Boursault“. Nouvelle édition. Paris (Pierre Ribou) 1725. — Dieses sein fünfaktiges Stück zog er später selbst in drei Akte zusammen. Doch war diese Neubearbeitung bei Ausgabe seiner Werke im Jahre 1725 nicht aufzufinden. — Vgl. Beauchamps, Recherches, II, 232.

den sie in Lyon hatte kennen lernen, und der von ihrem Vater ihre Hand erhielt. Damit ist für Hipolite das Rätsel seines Benehmens gelöst.

Nicandre II. tritt auf. Mit Spott empfängt ihn Hipolite. „Nun ist der Bruder gefunden; er sieht Ihnen ganz ähnlich!“ Nicandre II. kann nur bestätigen:

> Il est vrai que tous deux nous avons mêmes traits,
> J'ai la voix, le visage, & la taille, de même
> J'ai l'humeur . . .

Sie spricht auch von seiner Ismene und überschüttet ihn mit Vorwürfen, worauf er nur versichert, er werde Ismenen sein Wort halten, sowie sein Bruder gefunden sei. Seine schwärmerische Liebe zu Ismene erregt natürlich Hipolite in noch höherem Grade. Vergeblich versichert er Crispin, seinem Diener, er kenne die Dame nicht; dieser findet:

> À la premiere vûë elle est bien familière
> Des soûflets tout d'abord.

Ragotin ist von seiner Kommission zurückgekehrt und stattet Nicandre II. Bericht ab, der von allem nichts versteht. Doch folgt er ihm als seinem Herrn.

II. Akt. Ismene macht Nicandre I. Vorwürfe wegen seines Verhaltens. Er sei von Lyon plötzlich abgereist u. s. w. Er weiss von nichts. Sie entdeckt sich als seine Ismene; er kennt sie nicht. — Unterdessen erbittet sich Nicandre I. eine Unterredung mit Hipolite, welche Jacinte gerne vermittelt. — Crispin ist zurückgekommen und setzt ihn von seinen Erfolgen in Kenntnis. Er begreift wieder nichts; kann indes nur erklären, dass er Nicandre heisse, und giebt ihm, ehe er abgeht, eine Ohrfeige. — Heiter tritt Nicandre II. auf und begrüsst seinen Diener, der noch seine Wange hält, sodass Nicandre II. vermutet, er leide an Zahnschmerzen. Crispin gerät darüber in Wut. Dazu kömmt Jacinte mit Hipolite. Sie will ihn seinem Wunsche gemäss noch einmal sprechen. Nicandre II. versichert indessen, dass er für Ismene entbrannt sei; durchaus nicht könne er sich erinnern, jemals nach Hipolite verlangt oder eine Unterredung mit ihr angestrebt zu haben. Hipolite kömmt in hohe Aufregung, bei welcher Gelegenheit Crispin wieder eine Ohrfeige von Jacinte erhält. — Zuletzt kömmt auch noch Hipolites Vater, Isidore, „un homme sçavant“:

> Ma geniture, aurois-tu forligne?
> Dieux des sçavans, l'une et l'autre soûpire!

Er soll den Verräter zurechtweisen.

III. Akt. Ismene hat sich heimlich an den Kommissär gewendet und ihm alles entdeckt. Nicandre II. soll verhaftet werden, aber mit aller Schonung, bittet sie. Der Kommissär verspricht dies mit „quinze ou seize archers“ auszuführen. — Ragotin, der in Ismenes Dienste getreten ist, soll an Nicandre II. eine Karte besorgen. Da kömmt eben Nicandre I. und treibt, nachdem er die Karte gelesen hat, Ragotin davon. Nicandre I. will nun verabredetermassen zu Hipolite, wird jedoch von ihr abgewiesen; dagegen trifft er Ismenes Vater, Eutrope, der ihn nicht mehr von der Stelle lässt. Der alte Isidore hat kaum Eutropes Stimme gehört, als er aus dem Hause stürzt, und so fasst auf jeder Seite einer Nicandre I. am Arme.

Quoi! de l'un et de l'autre éprouver la fureur.
D'un courroux si bizarre apprenez-moi la cause;
Soit à vous, soit à vous ai-je fait quelque chose?

Während dieser Szene erkennen sich Isidore und Eutrope als alte Freunde, und indessen sie unter Freudenthränen sich umarmen, entflieht Nicandre I. ins Haus der Hipolite. Crispin beladen, stolpert über die beiden Alten. Nicandre II. tritt auf; kaum aber hat er Eutrope erblickt, als er eiligst die Flucht ergreift, und zwar gleichfalls in Hipolites Haus.

Eutrope erkennt Crispin und hegt Verdacht:

Il nous a fait tomber pour faire fuïre son maître.

Er will ihn ins Gefängnis stecken lassen. Vorerst aber muss er Nachricht von seiner Tochter haben:

Peut-être est-elle grosse, & je sçais le moyen.

Crispin wird grob und der Wache als Gefangener übergeben.

IV. Akt. Nicandre I. hat Hipolite wiederum gewonnen. Sie möge nur ihren Vater für ihn günstig stimmen, so werde alles gut werden. Indem er von ihr scheidet, stösst er auf Crispin, der ihm seine Verhaftung erzählt. Nicandre I. meint, er möge sich auf ihn verlassen, er werde alles in Ordnung bringen; auch Hipolite sei wieder beschwichtigt; in einer Stunde erwarte er ihn. Da tritt Nicandre II. aus dem Hause, und die alten Missverständnisse beginnen aufs neue. Er will von Liebe zu Hipolite nichts wissen:

Je veux vous obéir, j'y mets toute ma gloire,
Mais . . .

So eilt er ab. Hipolite, neuerdings entsetzt, schickt ihm Jacinte nach, die ihn festnehmen lassen soll. Unterdessen entdeckt sich Ismene ihrem Vater.

V. Akt. Wir treffen Nicandre II. im Gefängnishofe; bei ihm ist Crispin. Ismene spricht mit Crispin. Sie will wissen, ob Nicandre Reue fühlt. Darum will sie ihn sehen, und auf Crispins Rufen erscheint Nicandre I. hinter einem vergitterten Fenster. Er wird herabgeführt; erkennt aber Ismene nicht als seine Geliebte, mit welcher er, wie ihm Crispin vergeblich ins Gedächtnis rufen will, zu Lyon ein Verhältnis anknüpfte. Er will von gar nichts mehr wissen. Ismene geht verzweifelnd, um ihren Vater zu holen. — Auch Jacinte kömmt zu Crispin, um über Nicandre etwas zu hören, allein Crispin meint, er sei ein Narr geworden: „il en est parbleu fou." Noch folgen einige Verwechslungen, wieder zwischen Hipolite und Nicandre II., bis endlich die beiden Brüder einander gegenüberstehen und alles fröhlich endet mit den Worten Crispins:

> Faites qu'en tous lieux on vous louë en ce point
> Qu'on vous a crû menteurs, & vous ne mentiez point.

Das Stück zählt wohl zu den albernsten, die man sich denken kann. Zwei Mädchen, wie sie aufdringlicher nicht gedacht werden können, fünf Akte mit Verwechslungen stets der gleichen Personen — Hipolite, Ismene, Nicandre I. und II. —, keinerlei Episode von Bedeutung zur Belebung des Ganzen, dabei die wichtige Rolle, welche die willkürlichen Verhaftungen spielen, das alles giebt gewiss kein fesselndes Lustspiel. Auch die Sprache ist wenig gefällig und sticht stark ab von der Grazie der Zeitgenossen Boursaults.

An die Menächmi schliesst sich das Stück wenig an; es ist nur die Grundidee der ähnlichen und infolge davon verwechselten Brüder denselben entlehnt.

Man möchte glauben, dass ein Dichter, der einen Plautus zum Vorbild hat, wenn ihn diese Idee reizte, an seinem Modell etwas Besseres hätte lernen können, als Boursault zustande brachte.

Die Idee der Menächmen[1]) liegt dem dreiaktigen Lustspiele des Eustache le Noble Teneliere (geb. 1643; gest. 13. Januar 1711)[2]) „Les deux Arlequins"[3]) zu grunde, das zum erstenmale am 26. September 1691 von den „comédiens italiens du Roy" im Hôtel de Bourgogne gespielt wurde.

---

[1]) E. Sommer, Plaute. I, 373.

[2]) Nach Beauchamps, Recherches, III, 117.

[3]) Enthalten auf S. 269—340 des dritten Bandes von „Le théâtre italien de Gherardi, ou le recueil de toutes les Comédies & Scènes Françoises joüées par les Comédiens Italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa Majesté. Amsterdam (Adr. Braakman) 1701.

Der ältere Arlequin ist Diener des greisen Géronte, der sich um die Hand der jugendlichen Isabelle bewirbt. Seine Geliebte ist Colombine, Isabellas Kammermädchen. Mit dem zweiten Akte tritt Arlequins jüngerer Bruder, der eben von Italien zurückgekehrte Arlequin (cadet) auf. Pierrot (païsan) ist der erste, der ihm begegnet und ihn mit seinem Namen begrüsst, was zu seiner Verwunderung den ersten Anlass giebt (II, 4).

Arl. Ma surprise, Pierrot, est à la tienne égale,
Et dans Paris jamais l'on ne m'a vû.
Pierr. Vezi vela pourtant diablement bien connu.
Arl. Que je sois écrasé si jamais de ma vie
En ces lieux j'avois mis le pié,
Et si de ce pas je ne viens d'Italie.

Allerdings gedenkt er schon seines älteren Bruders, „l'honneur du sang des Sbroufadels", der schon länger an den Ufern der Seine weilt. Hatte er eben erst an Stelle seines Bruders von Marinette, Isabelles zweiter Zofe, eine Ohrfeige bekommen, so wird er jetzt von Piquelard, dem plautinischen Culindrus, zur Tafel bei Colombine geladen. Er wundert sich über dieses neue Abenteuer; denn auch Piquelard weiss seinen Namen; „ce faquin sçait mon nom!" Er wundert sich, wie Menächmus, über die Pariser Sitten. „L'on est bien rusé dans Paris!" meint er, und Colombines Liebesanträge nimmt er mit grosser Vorsicht auf.

Je suis un étranger, mais non pas une bête;
Et je méprise un cœur coquet
Qui se jette à tous à la tête.

Colombine zeigt ihm ein Juwelenkästchen, das Géronte für ihre Herrin Isabella ihr überreicht hat; er soll es seinem Herrn Géronte zurückerstatten. Arlequin versteht zwar von alle dem nichts, nimmt aber doch die Juwelen an. An Stelle des jüngeren Arlequin kömmt (II, 9) sein Bruder. Er weiss natürlich von dem Vorgefallenen nichts und kann sich auch der ausgehändigten Juwelen nicht erinnern. Nach einigen Stanzen (imitées de celles du Cid) trifft er mit seinem Bruder zusammen, den er für dessen Schatten hält.

Arl. (cad.) C'est l'ombre de mon frère
Qui sçait que je suis arrivé.

Mit dem dritten Akte erzählt Colombine dem alten Géronte, dass Arlequin von den Pretiosen nichts mehr wissen wolle. Arlequin mit dem Schmuckkästchen tritt auf. Géronte beobachtet ihn und stellt ihn zu Rede. Arlequin tritt ihm energisch entgegen:

Je m'appelle, il est vrai, le Seigneur Arlequin,
Mais au diable si de ma vie
Je vous ai ni vû, ni parlé,
Ny si jamais j'en eu envie.

Géronte gerät in Zorn und trifft bald hierauf mit seinem wirklichen Diener zusammen, der alles leugnet:

Moi je vous ai volé, moi je vous ai battu.
Ah c'est trop insulter un homme de vertu!

Umsonst! er will ihn verhaften lassen. Arlequin (aîné) jedoch treibt den Kommissär mit Schlägen weiter.

Endlich (III, 14) löst sich das Missverständnis. Colombine erblickt beide Arlequins.

Mais que vois-je, Madame? Arlequin est doublé,
L'œuf à l'œuf n'est pas plus semblable.

Wer ist der richtige?

Ils sont de chair & d'os, même corps, mêmes yeux,
Même nez camard, même panse,
L'un des deux est un diable, ou tous deux sont jumeaux.

Beide Brüder erkennen sich.

Arl. (cad.) Oh non, mon frère s'est fait pendre.
Arl. Deux fois je l'ai risqué, mais de tous les deux sauts
Galamment j'ai sçû me défendre.
Arl. (cad.) Cher aîné, c'est donc toy?
Arl. C'est donc toy, cher Cadet?

Die „deux Arlequins" sind zwar weither von römischem Boden auf die italienische Szene nach Paris verpflanzt, haben aber einige Züge des Originales, so die Geschichte mit dem Schmuckkästchen und einiges andere bis auf den Wortlaut beibehalten.

Jedenfalls eine Ausdehnung dieses Stückes sind: „Les quatre semblables, ou les deux Lelio, & les deux Arlequins," eine dreiaktige, am 5. März 1733 gespielte Komödie des Pierre Biancolelli (1680—1734)[1])

Ganz auf Plautus beruht das Lustspiel Jean François Regnards „Les Ménechmes, ou les jumeaux." Comédie en vers et en cinq actes, précédée d'un Prologue en vers libres. Représentée pour la première fois, le vendredi 4 Décembre 1705.[2])

Dem Stücke geht eine Épistre à Monsieur Despréaux voran; dann folgt ein Prolog, durchgeführt von Apollon,

---

[1]) Beauchamps, Recherches. V, 134. — Vergleiche ebenda (V, 124) „Li due Leli e due Arlichini," eine dreiaktige Komödie und vielleicht hierher gehörig (V, 126) „Li gemelli, o la prigion d'amore" in fünf Akten. (Vgl. oben S. 527.)

[2]) Auf S. 231—336 des dritten Bandes der „Oeuvres de M. Regnard". Nouvelle édition. Paris (Bordelet) 1750.

Mercure und Plaute. Die Szene spielt auf dem Parnass. Mercure hat neben seinen vielen Beschäftigungen sich auch des Pariser Theaters angenommen:

Les Spectacles, la Comédie
Me donnent à Paris quelque occupation;
Je les ai pris sous ma protection.

Er braucht nun ein komisches Stück; aber seitdem la Parque meurtrière:

Enleva le fameux Molière

ist es nichts mehr mit dem komischen Theater. Da wird Plautus von Apollo berufen. Er erscheint, will jedoch anfänglich nichts mehr wissen. Seine Komödien haben ihm nicht einmal das Leben verdient, und so kann er Apollo gegenüber wohl versichern:

Et si j'avois à reprendre naissance,
J'aimerois mieux être portier
D'un Traitant ou d'un Sous-fermier
Que mignon de Votre Excellence.

Er befürchtet, dass seine Stücke heutigentags nicht mehr gefallen würden; da erinnert sich Apollo, dass in diesen Tagen erst:

Un Auteur, qui par fois erre dans ces détours
Me fit voir un sujet qu'on nomme
Les Ménechmes, qu'il dit avoir tiré de vous
Et qui fut applaudie dans Rome.

„Das verhält sich allerdings so", versetzt Plaute. Dieses Stück

Divertit autrefois un peuple difficile,
Et peut-être aura-t-il même sort à Paris.

Damit zufrieden scheidet man vom Parnass, und die Szene wird ein öffentlicher Platz in Paris.

I. Akt. (1.) Le chevalier Menechme erwartet seinen Diener Valentin, der nach langem Zögern mit dem Gepäcke (2.) eintrifft. Nach allerlei Vorwürfen über seinen verderblichen Hang zum Trinken und Spielen, wobei er indes seinen Herrn gehörig hinausbezahlt, kommt die Rede auf den Koffer, welcher nicht der richtige zu sein scheint.

De la mienne elle n'a ni l'air, ni la façon,

meint der Chevalier; dennoch aber trägt er die Adresse: „A Monsieur Menechme, à present à Paris." Da der Schlüssel nicht passt, lässt der Chevalier den Koffer erbrechen; in demselben findet er aber nur fremde Effekten, Briefe u. a. nicht ihm

Gehöriges. Der Chevalier erzählt alsdann seine Jugendgeschichte. Geboren bei Péronne, sei er mit fünfzehn Jahren zur Armee gegangen. Sein einziger Zwillingsbruder sei bei einem reichen, geizigen Onkel zurückgeblieben; die Mutter sei bereits bei der Geburt der Zwillinge gestorben.

Nous nous ressemblions, mais si parfaitement,
Que les yeux les plus fins s'y trompoient aisément.
Et notre père même, en commençant à croître,
Nous attachoit un signe afin de nous connoître.

Unter den Briefen in dem erbrochenen Koffer befindet sich auch einer des Notars Robertin, in welchem er dem Besitzer des Koffers mitteilt, dass ihm sein Onkel testamentarisch sechzigtausend Thaler (écus) hinterliess, und dass er nun die Heirat mit Isabelle, die ganz nach dem Willen ihres Vaters sei, eingehen könne. Es unterliegt keinem Zweifel, dass der glückliche Besitzer des Koffers sein Bruder ist —

Un frère qui reçoit tous ces biens qu'on lui laisse
Et qui vient enlever encore votre maîtresse,

wie Valentin sagt. Nun gilt es, die Sache zu hintertreiben. Vor allem macht sich der Chevalier an die Tante Isabellas, die alte Araminte, die in ihn verliebt ist und eben recht (3.) mit ihrer Zofe Finette kömmt. Er macht ihr stark den Hof, und Finette findet (4.), dass auch „son valet Valentin n'est pas mal fait aussi". (5.) Nach dem Abgange des Chevalier Menechme tritt Aramintes Bruder, Demophon, auf, der ihr mitteilt, dass seine Tochter heiraten soll, und nach einem Wortkriege über ihr Alter („cinquante ans"), das Araminte nicht zugeben will, (6.) sich aufmacht, den Notar Robertin zu besuchen.

II. Akt. (1.) Valentin hat den Bruder des Chevalier Menechme entdeckt. Er schildert ihn:

Le visage et les traits, l'air et le ton de voix
Ce n'est qu'un, je m'y suis trompé plus d'une fois;

dennoch aber:

Son esprit, il est vrai, n'est pas semblable au vôtre.
Il est brusque, impoli, son humeur est tout autre.
On voit bien qu'il n'a pas goûté l'air de Paris,
Et c'est un franc Picard qui tient de son pays.

Dies gab Goldoni den Grundriss zu seinen beiden Brüdern Zanetto und Tonino. (Vgl. S. 545. Z. 7 v. o.) —

Valentin rät nun, die Ähnlichkeit mit dem Bruder zu benützen, beim Notar das Geld und beim Vater die Tochter zu holen. Zwar erwidert der Chevalier:

J'ai de tromper mon frère au fond quelque scrupule;

allein er tröstet sich, er könne ja später das Geld mit seinem Bruder wieder teilen, und von Isabelle kann er ohnehin sagen, „qu'elle ne me voit pas avec indifférence." Er hat sich also, gleich seinem Bruder, in Trauerkleider zu werfen:

Il faut être vêtu comme l'est votre frère;
Il porte le grand deuil, son linge est éfilé,
Un baudrier noué d'un crêpe entortillé;
Sa perruque de peu diffère de la vôtre.

Unterdessen hat sich schon bei der ersten Begegnung Valentin als Diener des zweiten Menechme anwerben lassen und ist von ihm als solcher gedungen worden. — (2.) Menechme II. tritt auf; er klagt seinem Diener Valentin gegenüber wegen des Lärmens und des unruhigen Lebens in Paris. Sein Koffer sei gegen einen andern wertlosen vertauscht worden. „Des billets doux de femmes y sont pour toutes hardes." Er erzählt alsdann, wie er in Paris sei, um sechzigtausend Thaler einzuziehen, da sein Bruder seit fast zwanzig Jahren verstorben sei. Valentin solle ihn nun erst zu Demophon und alsdann zu dem Notar Robertin führen. Da tritt (3.) Finette auf. Sie hält Menechme II. für den Chevalier und frägt ihn, warum er Trauerkleider angelegt habe. Menechme findet dies etwas seltsam: allein Valentin sagt ihm, nicht ohne Reminiszenz an den plautinischen Messenio, von den Pariser Damen:

C'est l'humeur du pays; et sans beaucoup d'instance
Avec les Étrangers elles font connoissance.

Finette fährt nun weiter. Ihre Herrin sei arg in ihn verliebt; er könne sie sofort heiraten. Wie der plautinische Menächmus, staunt auch der französische, wie Finette seinen Namen wisse. Er versichert, sie nie gesehen zu haben. Trotzdem wird er von Finette namens ihres Fräuleins zu Tische geladen. Auf des Kammermädchens Frage, was es denn mit seinem Herrn sei, antwortet ihr Valentin:

Depuis un certain tems il est assez sujet
À des distractions dont tu peux voir l'effet.

(4.) Valentin weiss nun nach Finettes Abgang dem Menechme beizubringen, dass die Person wohl um sein Geld ge-

wusst habe und ihn darum zu sich locken wollte. (5.) Mittlerweile hat Finette Araminte geholt, die nun von Menechme das Gleiche hört. Er wird immer unhöflicher, ja er nennt beide zu ihrem Entsetzen „des créatures". Finette jammert, er sei verhext. Nun da sie fort sind (6.), möchte Menechme seine Braut sehen: „Un désir curieux plus que l'amour me presse." (7.) Nach alledem hat Valentin reichlichen Stoff gesammelt, um seinen wirklichen Herrn davon zu unterrichten.

III. Akt. (1.) Der Chevalier in Trauer gleicht völlig seinem Bruder:

> Rien n'est plus surprenant; et votre ressemblance
> Avec votre jumeau passe la vraissemblance.
> Vous et lui ce n'est qu'un; étant vêtu de deuil
> Il n'est homme à présent dont vous ne trompiez l'œil,

so zwar, dass ihm der Diener ein Zeichen an den Hut steckt, um ihn nicht zu verwechseln. Der Notar ist bereits getäuscht worden. In einer Stunde kann er sein Geld dort abholen. Nun kömmt auch (3.) Demophon; Valentin stellt ihn seinem Herrn vor und wird dann abgeschickt, um Menechme II. von einem Gange zum Notar abzuhalten. (4.) Demophon hat seine Tochter geholt. Diese erklärt zwar zuerst, sie wolle nicht heiraten, da sie aber in dem ihr bestimmten Bräutigam ihren Geliebten, den Chevalier, erkennt, ist sie sofort für die Ehe, eine Sinnesänderung, welche der Alte dem Einflusse seiner väterlichen Autorität zuschreibt. Zum Verhängnisse gesellt sich (5.) Araminte dazu, die sogleich dem Chevalier mit Vorwürfen entgegentritt. Demophon nimmt seinen künftigen Schwiegersohn in Schutz; dieser geht; Araminte jedoch erklärt: „Je veux l'épouser en dépit de la fille." (6.) Der Vorfall ist Demophon recht unlieb. Unglücklicherweise kömmt (7.) Menechme II. des Weges. Da er von allen Vorgängen nichts weiss, erregt er allenthalben Anstoss. Demophon meint: „Cet homme dans l'abord me paroissoit plus sage;" Isabelle findet: „Je ne le connois plus; son esprit s'est troublé." Sie scheidet sehr unbefriedigt von ihm. Auch Demophon (8.) kömmt mit ihm nicht ganz zurecht; Menechme II. selber ist von seiner Braut nicht sehr erbaut. (9.) Da er eben gehen will, begegnet ihm der Kaufmann Coquelet, der ihn als alten Bekannten begrüsst. (10.) Er hat gegen ihn einen Schuldhafterlass, eine Gerichtsentscheidung „par corps", wolle aber als guter Mann, „bénin creancier," die Exekution verschieben. Valentin will vermitteln. Er sagt Coquelet heimlich, sein Herr sei nicht ganz bei Sinnen. In der Schlacht habe er, an der Kanone stehend, sein Gehirn erregt. Allein Menechmes Benehmen vereitelt alles. Er zerreisst wütend

die ihm dargebotene Rechnung, worauf sich Coquelet zürnend und drohend entfernt. (11.) Da Menechme zum Notar will, versichert ihm Valentin, dass er jetzt nicht zu Hause sei. Brummend über alles Erlebte: „Tout est devenu fou, je crois, dans cette ville," entfernt sich Menechme II.; Valentin aber (12.) freut sich des bisherigen Erfolges und hofft „servir utilement la fortune et l'amour".

IV. Akt. (1.) Valentin wacht, damit niemand das Haus des Notars betritt. Zu ihm kommt (2.) Finette, die den Chevalier sucht, um Briefe und Bild ihres Fräuleins von ihm zurückzuverlangen. Valentin sagt ihr, sie hätten nun einen Onkel beerbt und verfolgten gleichfalls höhere Zwecke. (3.) Menechme II. ist aufgetreten. Finette giebt ihm im Auftrage ihrer Gebieterin sein Bild und seine Briefe zurück, was ihn in gewaltiges Erstaunen versetzt. Er kann schwören, dass er sich nie habe malen lassen: „Je ne me suis jamais ni fait graver ni peindre." Trotzdem aber hat das Bild sprechende Ähnlichkeit mit ihm. Während Menechme II. noch mit Valentin spricht (4.), tritt der Marquis, ein Gascogner, auf (5.), der von Menechme sechshundert ihm geliehene Louisd'or zurückverlangt. Da Menechme II. hiervon nichts zu wissen behauptet, fühlt sich der aufschneiderische Marquis veranlasst, ihn zum Zweikampf herauszufordern. Menechme erschreckt, bietet ihm sechzig Louisd'or, die er eben zur Hand hat. Der Marquis entfernt sich mit dem Ausdrucke der Verachtung:

> Né m'approchez jamais qué dé loin ... Plus d'affaire
> Jé sérois dégradé dé noblesse chez nous,
> Si j'étois accosté d'un lâche tel qué vous.

Endlich kann Menechme zum Notar gehen. Für niemand hat er mehr etwas anderes als Argwohn, indessen sich Valentin seiner Streiche freut (7).

Der Chevalier hat das Geld eingezogen; er ist ausser sich voll Jubel (8). Von Valentin erfährt Isabelle die Ursache der ganzen Verwirrung:

> Mais sachez que monsieur en ces lieux a son frère,
> Frère jumeau, semblable et d'habits et de traits,

sie wird auf sein Zeichen an seinem Hute hingewiesen:

> Pour ne nous plus tromper, regardez ce signal;
> Il doit dans l'embarras vous servir de fanal.

V. Akt. (1.) Finette hetzt Araminte, den Chevalier nicht loszulassen. Er hat ihr die Ehe versprochen: „Vous avez sa promesse, il faut qu'il l'accomplisse." Auch ihrem Bruder Demophon gegenüber (2.) macht Araminte ihre Rechte nach-

haltig geltend. In der Zwischenzeit hat Menechme II. vergeblich den Notar gesucht (3.), aber in Paris lauter Bekannte, und zwar nicht immer die angenehmsten, gefunden. Araminte lässt ihn hart an und zeigt ihm sein Eheversprechen, das er ihr schriftlich gab. Dazu kömmt auch der Notar (4.), der eben an Menechme II. sein Geld ausbezahlt haben will. Der neu auftretende Valentin (5.) kann dies nur bestätigen, was Menechme II. aufs höchste erbittert. Alle stürmen auf ihn gleichmässig ein, bis (6.) endlich der Chevalier die Geschichte löst. Isabelle kennt das Zeichen auf dem Hute und wählt ihn als Gatten, Araminte nimmt Menechme II., Finette Valentin. Alles Übrige wird zur Zufriedenheit geschlichtet.

Es bedarf kaum eines Beweises, wenn man nur den Inhalt gelesen hat, dass Regnards Lustspiel tief unter dem Original steht. Für den Zuschauer bietet es keine Täuschung; dieselbe betrifft nur ein Paar Mitspielende. Der Bediente ist niemals in Zweifel über seinen Herrn, das Zeichen am Hut (ähnlich dem Amphitruo, S. 120) kömmt auch der Geliebten zu Hilfe. Regnard hat alles gethan, um sein Stück glaubwürdig zu machen, und darin liegt der geringere Erfolg desselben. Hier ist alles Intrigue des schlauen Dieners, der alle Personen wie Marionetten leitet und alle Szenen herbeiführt, der beiden Menächmen dient, beide wohl unterscheidet. Seinen Anordnungen folgt das gesamte Publikum, selbst nie getäuscht, nie in Zweifel über die Persönlichkeit, während bei Plautus stets beim ersten Auftreten auch der Zuschauer erst aus dem Zusammenhange entnehmen muss, welcher Menächmus vor ihm stehe und darum stets die Komödie der Irrungen mitspielt. Von dem Humor des Plautus Regnard gegenüber soll gar nicht die Rede sein.

Schwach muss der Erfolg dieser Menächmen gewesen sein, in denen zwar fast jede plautinische Figur genau verwertet ist, die aber doch mit dem Originale keinen Vergleich dulden. Hart urteilt darum Rapp[1]) über die Komödie ab, die indessen vielfach übersetzt wurde.[2])

---

[1]) Die pl. Lustsp., S. 443. — Vgl. Sommer, Les comédies de Plaute traduites etc. (I, 374): „En donnant aux deux frères des caractères entièrement opposés il (Regnard) a été vraiment créateur."

[2]) Ins Deutsche 1757. Die Menechmer oder die Zwillingsbrüder, ein Schauspiel aus dem Französischen des Herrn Regnards. Nebst einer Zueignungsschrift an den Verfasser des gelehrten Artikels im Hamburg. Correspondenten und einer kurzen Abhandlung vom Geschmacke der Deutschen in der theatr. Dichtkunst und einem Nachspiel „Die Klatschen" betitelt. Bresslau (8°) 1757. Gottsched. II, 294. Gödeke, Gd. S. 547. — Ferner im 2. Teil No. 3. Regnard, sämmtliche theatr. Werke: Die Menächmer oder die Zwillinge. Berlin 8°. 1757.

Zutreffend ist auch, was Paul Stapfer[1]) über das Stück Regnards äussert: „Ce qu'il y a de plus intéressant à noter dans les Ménechmes de Regnard au point de vue d'une étude de littérature comparée c'est la dégénérescence de l'amour fraternel et généralement de tous les sentiments honorables de la nature humaine dans le monde de d'escrocs et de sacripants qui fournit aux successeurs de Molière les héros préferés de leur théâtre.“ Mit Recht sagt er von dem Chevalier: „Le chevalier Ménechme n'est qu'un chevalier d'industrie qui s'entend avec son valet pour duper Ménechme son frère.“

Noch sind die französischen Menächmen nicht erschöpft, ob sie auch nicht direkt an Plautus hinstreifen.

Von Frc. Cailhava[2]) werden „Les Ménechmes grecs“ angeführt.[3])

Am 13. Dezember 1785 liess Charles de Montenoy Palissot (1730—1814) sein Lustspiel „Clerval et Cléon, ou les nouveaux Ménechmes“[4]) in fünf Akten aufführen. Der „Avis des Éditeurs“ sagt von demselben: „Cette comédie qui n'a rien de commun, ni pour les caractères ni pour l'intrigue, avec la comédie des Ménechmes est fondée comme elle sur la ressemblance parfaite de deux personnages. Pour rendre cette ressemblance vraisemblable aux yeux, l'auteur avait combiné son sujet de manière que les deux personnages ne paraissant jamais ensemble, un seul et même acteur, sous des habits différens pût remplir à la fois les deux rôles. On sait que chez les Grecs et chez les Romains à la faveur des masques antiques, deux acteurs pouvaient représenter avec illusion, ou les deux Sosies, ou les deux Ménechmes; mais on conçoit à peine comment, sur nos théâtres modernes, le public a pu s'accoutumer a voir représenter ces personnages par des acteurs qui, loin d'avoir entre eux aucune ressemblance, ne présentaient aux yeux que la disparité la plus absurde et la plus choquante. L'innovation de l'auteur était donc un moyen heureux qui même a été tenté depuis avec succès dans la Comédie des Trois Jumeaux Vénitiens.“ (Vgl. S. 538 u. 594.)

Von den plautinischen Menächmen hat Palissot allerdings nichts verwertet, als die Idee zweier ähn-

---

[1]) Shakespeare et l'Antiquité. (Paris 1879.) I, 136.

[2]) Sein Théâtre. Paris 1781. 2 Bde.

[3]) Nach Dunlop (Hist. I, 185) bei Ussing. III, 383. — Die zweibändige Ausgabe seiner Lustspiele (Paris 1781) enthält dieselben nicht; auch thut er in seinen geschwätzigen Mémoires historiques sur mes pièces derselben keinerlei Erwähnung. Wohl aber führt H. Lucas (III) dieselben als im Jahre 1791 gespielt auf.

[4]) Auf Seite 229—361 des ersten Bandes der „Oeuvres de M. Palissot, Lecteur de S. A. S. Msr. le Duc d'Orléans“. Nouvelle édition. Paris (imprimerie de Monsieur) 1788.

licher Menschen, die bei Plautus Zwillingsbrüder, hier einander durchaus fremde Leute sind. Um die Glaubwürdigkeit also, die bei Plautus schon von einigen angefochten wird, steht es hier weit schlimmer. Noch unwahrscheinlicher wird die Sache durch die Handlung des Stückes selbst.

Clerval, der treue Liebhaber Lucilies, hat mit dem Verlobten dieser Dame, Cléon, eine solche Ähnlichkeit, dass ihn alle für diesen halten, die Geliebte nicht ausgenommen. (!) Cléon ist ein unsauberer Rivale. Er hat während seines Brautstandes mit Lucilie eine andere Liebe gepflegt, hat Schulden in grosser Anzahl zusammengebracht und überhaupt ein schlechtes Leben geführt. Durch eine arge Indiskretion ist Frontin, Clervals Diener, in den Besitz der Briefschaften Cléons gekommen und hat so Einsicht in seine Verhältnisse gewonnen.

> Mon maître aurait des scrupules; mais bon!
> Tous les moyens sont égaux quand on aime,
> C'est mon avis. (II, 1.)

Clerval gilt infolge seiner Ähnlichkeit überall für Cléon.

Dorimon, der künftige Schwiegervater, begrüsst ihn zuerst als Cléon (I, 4), ihm folgt Clitandre, Dorimons Neffe, in der gleichen Täuschung (II, 2). Dies führt verschiedene Verwechslungen mit sich, die sich steigern, da (III, 6) Pasquin, Cléons Diener, erklärt, sein Herr sei in Nemours und nicht in Paris. Während Clerval neben verschiedenen Unannehmlichkeiten auch Händel mit dem Marquis bekömmt (IV, 4), der ihm energisch erklärt:

> Vous vous donnez pour un autre, monsieur.
> L'expédient vous fait beaucoup d'honneur.
> Il est très-neuf et j'aime vous entendre,

tritt (IV, 9) Cléon auf. Sein Diener Pasquin hat vorher mit Clerval verhandelt und gerät nun bei seinem wirklichen Herrn in den Verdacht, betrunken zu sein. Clerval und der Marquis schlagen sich, wobei der erstere verwundet wird. Zum Schlusse erhält Clerval die Hand Lucilies.

Die Idee der beiden ähnlichen Bewerber ist, wie bemerkt, den Menächmen entnommen; zu Frontins Benützung der Briefe und Papiere eines Fremden gab vielleicht die ähnliche, doch diskretere Szene bei Regnard Veranlassung. Das Stück leidet an grossen Unwahrscheinlichkeiten und bietet nicht einmal viel Humor.

„Encore des Ménechmes“ war Picards (1769—1828) Stück betitelt, das (im März 1803) F. Schiller als „Der Neffe als Onkel“ auf die deutsche Bühne brachte.

Die englische Litteratur hat durch Shakespeares „Comedy of Errors“ die Menächmen des Plautus unter ihre klassischen Lustspiele erhalten.[1])

Welche Quellen Shakespeare benutzt hat, ist Gegenstand erregten Streites geworden. Diejenigen, welche hartnäckig behaupten, dass Shakespeare nicht im stande war, ein Stück des Plautus im Urtexte zu lesen, wie dies vornehmlich Ulrici thut, sind um die Quelle der Shakespeareschen „Comedy of Errors“ in Verlegenheit, denn das Stück gehört der Jugendzeit des grossen Dichters an,[2]) wird von einzelnen (wie z. B. von Richard Simpson) schon bis 1585 oder 1586 zurückdatiert, während die erste englische Übersetzung der Menächmi von W. W. — man nimmt William Warner, den Dichter von „Albion's England“, an— erst 1595 im Drucke erschien.[3])

Man weiss ferner, dass ein Stück, „The Historie of Error“,[4]) am Neujahrstag 1577 in Hampton-Court und 1583 am Tage Epiphanie in Windsor gespielt wurde. Da wir aber diese Komödie nicht mehr besitzen, so ist alles, was auf ihren Inhalt Bezug hat, in das Gebiet der Hypothese zu verweisen, so nahe es übrigens auch liegt, eine Beziehung des Inhaltes der „Historie of Error“ zur „Comedy of Errors“ anzunehmen, um so mehr, wenn man in Erwägung zieht, in welcher Weise Shakespeare fremde Stoffe sich aneignete und anzupassen wusste.

Einen geschickten Ausweg, falls man nicht in der „Historie of Error“ die Menächmen annehmen zu dürfen glaubt,[5]) hat Herm. Isaac[6]) gefunden, indem er, gestützt auf ein Wort der Vorrede[7]) des W. W., nachweist, dass Shakespeare die Über-

---

[1]) W. Claus, Über die Menächmen des Plautus und ihre Nachbildungen besonders durch Shakespeare. Stettin 1864. — Fritz, Die Menächmen und die Comedy of Errors. Mitterburg 1874. — H. Isaac, Shakespeares Comedy of Errors und die Menächmen des Plautus auf S. 1—29 des 70. Bandes von Herrigs Archiv (Braunsch. 1883).

[2]) Nach Furnivall 1589 (?), nach Dowden 1591; nach Tieck 1593.

[3]) Menaechmi. A pleasant and fine conceited Comoedie, taken out of the most excellent wittie Poet Plautus. Chosen purposely from out the rest, at least harmefull, and yet most delightfull. Written in English, by W. W. London, Printed by Tho. Creede 1595. — Vgl. Farmer, Essay on the learning of Shakespeare, S. 33.

[4]) Halliwell, p. 87. The Historie of Error, showen at Hampton Court on Newyeres daie and night, enacted by the Children of Powles. Revels' Account 1576. 1577.

[5]) Collier, History of English dram. Poetry III, 62, nennt das Stück: „an adaptation of the Menaechmi.“

[6]) A. a. O., S. 2.

[7]) „The writer hereof (loving Readers) having diverse of this Poettes Comedies Englished, for the use and delight of his private friends, who in Plautus owne words are not able to under-

tragung des Plautus als Manuskript wohl kannte, und dass dieselbe in befreundeten Kreisen lange bekannt war, da der Übersetzer nach seinem eigenen in derselben Vorrede ausgesprochenen Geständnisse nur schwer zur Drucklegung eines nicht genugsam durchgefeilten Werkes veranlasst werden konnte.[1])

Die Personen der Übersetzung von W. W. stimmen zu Plautus: Peniculus a Parasite; Menechmus the Citizen; Menechmus the Traveller; Erotium; Cylindrus; Messenio servant to Menechmus the Traveller; Ancilla, Erotiums mayd; Mulier, the Wife of Menechmus the Citizen; Senex; Medicus. Der Ort der Handlung bleibt Epidamnu*m*, eine Form, die auch Shakespeare öfter zitiert, obwohl er die Handlung nach Ephesus verlegt.

Über das Verhältnis dieser ziemlich genauen Übersetzung des Plautus[2]) zu Shakespeares „Comedy of Errors" urteilt H. Isaac[3]) nach genauer Vergleichung beider Stücke: „Die Charaktere der Hauptpersonen stimmen in beiden Stücken durchaus nicht überein, die Bedeutung mehrerer Figuren für die Entwickelung des Ganzen ist eine verschiedene, die Anlage hat bei Shakespeare den Vorteil einer breiteren Basis."[4])

G. Fleay äussert sich[5]) über Shakespeares Stück und seine Vorgänger: „There is a translation of this comedy (der

---

stand them: I have prevailed so far with him as to let this one go farther abroad, for a publike recreation and delight to all those that affect the diverse sorts of bookes compiled in this kind, whereof (in my judgement) in harmlesse mirth and quicknesse of fine conceit, the most of them come far short of this."

[1]) „And although I forced him very loath and unwilling to hazard this to the curious view of envious detraction being (as he tells mee) neither so exactly written as it may carry any name of a Translation, nor such libertie therein used as that he would notoriously varie from the Poets owne order: yet this is only a matter of merriment, and the litle alteration therof, can breede no detriment of importance; I have overruled him so farre, as to let this be offred to your curteous acceptance."

[2]) Halliwell, S. 168. This is only a translation from Plautus, and is, in some place, a stricte one; though in not a few the author is only imitated and in many abridged. The translator has been supposed to be William Warner. It is reprinted in Six Old Plays published by J. Nichols. 8°. 1779. vol. I. In the runing-title it is called Menechmus.

[3]) A. a. O., S. 28.

[4]) Vgl. Warton. IV, 323. Collier. III, 62 ff. Ward. S. 145. — Man vgl. auch sowohl hierüber als wegen des Verhältnisses Shakespeares zu Plautus in Bodenstedts deutscher Übersetzung (29. Bändchen, übersetzt von Georg Herwegh 1870) die Einleitung und einiges in den Noten, S. 74—78.

[5]) Shakespeare Manual by F. G. Fleay, London (Macmillan 1876), S. 24. — Vgl. Max Koch, Shakespeare (Stuttg. 1885), S. 156. — Paul Stapfer, Shakespeare et l'Antiquité, Paris (Sandoz et Fischbacher) 1879. I. S. 124—138; VI. „La Comédie des Méprises." S. auch ebenda I, 89.

plautinischen Menächmi) by W[illiam] W[arner] 1595. From the last line of the prologue to this ‚Much pleasant error ere they meet together' Shakespeare may have taken his title; but the foundation of the play was probably not this translation, but ‚The Historie of Error shewn at Hampton Court on New Yere' daie at night (1576—7) enacted by the Children of Pawles.' Yet Warner's play was entered at Stationer's Hall 10 June 1594, and the printer's advertissement states it had been circulated for some time in MS."

Shakespeares Bearbeitung der Menächmenfabel ist so allbekannt, dass es gestattet sein wird, sich über dieselbe kürzer zu fassen. Der Inhalt ist auf fünf Akte verteilt, wie folgt:

I. Akt. (1.) Ägeon, ein Kaufmann aus Syrakus, ist in Ephesus gelandet und damit dem Tode verfallen; denn das Gesetz befiehlt:

> If any born at Ephesus be seen
> At any Syracusian marts and fairs;
> Again: if any Syracusian born,
> Come to the bay of Ephesus, he dies,
> His goods confiscate to the duke's dispose,
> Unless a thousand marks be levied,
> To quit the penalty and to ransom him.

Dies wurde verfügt infolge schwerer Vergehen, welche der Herzog von Syrakus an ephesischen Kaufleuten verübte. Tausend Mark kann der alte Ägeon nicht aufbringen. Er erzählt nun dem Herzog Solinus von Ephesus seine Geschichte. Er stammt aus Syrakus. In Handelsgeschäften reiste er einst nach Epidamnus; da er dort schon fast sechs Monate weilte, fasste seine Frau den Entschluss, ihm nachzufahren. Alsbald nach ihrer Ankunft gebar sie dort Zwillinge,

> the one so like the other
> As could not be distinguish'd but by names.

In demselben Gasthause gebar zur selben Stunde ein armes Weib gleichfalls zwei Knaben, „male twines both alike;" diese kaufte Ägeon und zog sie gross. Die Heimfahrt wurde verhängnisvoll. Kaum eine Meile von Epidamnus litten sie Schiffbruch. Die Mutter mit einem Sohn und einem der gekauften Knaben wurde von Ägeon getrennt. Sowie der bei dem Vater verbliebene Sohn achtzehn Jahre alt war, zog er mit seinem Sklaven in die Ferne, um den vor Jahren verlornen Bruder zu suchen. Der Herzog, gerührt über Ägeons Schicksale, gewährt ihm einen Tag Frist, um die Summe aufzubringen.

(2.) Der gleichfalls soeben angekommene Antipholus aus Syrakus wird von einem Kaufmann gewarnt, seine Vaterstadt nicht anzugeben, da dies gefahrvoll wäre; er giebt sich für einen

Mann von Epidamnus aus. Dromio, sein Sklave, wird mit dem Gelde in den Gasthof zum Centauren vorangeschickt. Kaum ist er fort, als Dromio (von Ephesus) auf Antipholus losstürzt, er möge sofort nach Hause gehen, das Essen werde kalt und seine Frau darüber heiss. Sie können sich nicht verstehen, da Dromio von keinem Gelde weiss. Antipholus glaubt, der Sklave sei geprellt worden, denn Ephesus steht hier in dem schlimmen Rufe, wie bei Plautus Epidamnus:

> They say this town is full of cozenage,
> As, nimble jugglers that deceive the eye,
> Dark-working sorcerers that change the mind
> Soul-killing witches that deform the body
> Disguised cheaters, prating mountebanks,
> And many such-like liberties of sin.

Er geht nach seinem Gasthofe.

II. Akt. (1.) Adriana, die Frau des Antipholus (von Ephesus), ist im Gespräche mit ihrer Schwester Luciana. Sie erweist sich als ein herrisches, emanzipiertes Weib. Ihr Zorn steigert sich, da Dromio (aus Ephesus) berichtet, wie er ihren Mann gefunden habe.

> „I know, quoth he, no house, no wife, no mistress."

Sie sendet ihn nochmals ab; umsonst versucht ihre sanfte Schwester Luciana, sie zu beruhigen. — (2.) Antipholus (aus Syrakus) hat im Gasthofe alles richtig gefunden. Dromio (von Syrakus) versichert ihm, von allem, was er da höre, nichts zu verstehen. Während er noch mit Dromio streitet, kömmt Adriana und hält ihm eine lange Strafpredigt. Er kann ihr nur erwidern:

> Plead you to me, fair dame? I know you not:
> In Ephesus I am but two hours old.
> As strange unto your town as to your talk,

und auch Dromio (aus Syrakus) kann nur bestätigen: „I never saw her till this time . . . I never spake with her in all my life." Ohne etwas von alledem zu begreifen, folgt Antipholus (von Syrakus) der Einladung zu Tische, indessen Dromio Auftrag erhält, vor dem Thore Wache zu stehen und niemand einzulassen.

III. Akt. (1.) Antipholus (von Ephesus) mit seinem Diener Dromio (von Ephesus) eilt heim; er will keine Zeit versäumen, um seine Frau nicht zu reizen.

> My wife is shrewish, when I keep not hours.

Dromio (von Ephesus) spricht immer von der schlechten Laune, in welcher er eben seinen Herrn auf dem Marktplatze

fand, wovon Antipholus (aus Ephesus) nichts weiss. Die nun folgende Szene gehört dem Amphitruo. Dromio von Syrakus hütet (wie Merkur als Sosia) von innen das Haus. Der Besitzer desselben und sein Diener werden unter argen Beschimpfungen auf ihr Pochen hin abgewiesen, ja selbst des Antipholus Frau lässt sich vernehmen:

> Your wife, sir knave! go get you from the door.

Auf des Kaufmanns Balthasar Zureden steht Antipholus (von Ephesus) von der vorgehabten Gewaltthat ab. Er weiss anderswo ein Mittagsessen zu finden.

> I know a wench of excellent discourse
> Pretty and witty, wild and yet, too, gentle:
> There will we dine.

Ihr will er auch seiner Frau zum Trotze eine goldene Kette schenken, welche der Goldschmied Angelo in Arbeit hatte und nun ins Stachelschwein („to the Porpentine") bringen soll.

(2.) Unterdessen hat Antipholus (von Syrakus) sich in Luciana verliebt und macht ihr eine feurige Liebeserklärung:

> Thee will I love and with thee lead my life:
> Thou hast not husband yet nor I no wife.
> Give me thy hand.

Stets weist ihn Luciana an ihre Schwester. — Die Liebesszene unterbricht Dromio (aus Syrakus). Er ist ausser sich. Ein Weib will ihn haben; er soll sich mit ihr verlobt haben.[1]) Und welches Weib! „A very reverent body: ay, such a one as a man may not speak of without he say: Sir-reverence! . . . the kitchen-wench and all grease . . . swart like my shoe . . . this drudge or diviner." — Antipholus (von Syrakus) ist entschlossen abzureisen:

> There 's none but witches do inhabit here;
> And therefore 't is high time that I were hence.

Noch tritt der Goldschmied Angelo mit der Kette auf, die er Antipholus (aus Syrakus) aufnötigt, ohne Bezahlung dafür sofort anzunehmen. Dieser hat seinen festen Entschluss gefasst:

> I 'll to the mart and there for Dromio stay:
> If any ship put out, then straight away.

---

[1]) Wie sehr erinnert dies an einige Amphitruobearbeitungen und zeigt zugleich, wie, ganz unabhängig von einander, verschiedene Dichter zu gleichen Szenen kommen können.

IV. Akt. (1.) Antipholus (aus Ephesus) trifft mit dem Goldschmied zusammen. Dieser will die Kette an ihn abgeliefert haben; nach einigen Auseinandersetzungen lässt er Antipholus verhaften. Dromio (von Syrakus) kömmt mit der Meldung, ein Schiff nach Epidamnus sei bereit. Antipholus (aus Ephesus) versteht dies nicht; er schickt ihn vielmehr nach Hause zu seiner Frau um eine Börse Gold. Schweren Herzens folgt Dromio (von Syrakus); denn das ist ja dort,

Where Dowsabel did claim me for her husband.

2.) Luciana teilt ihrer Schwester von Antipholus' Liebesbewerbung mit; da kommt Dromio (von Syrakus) um das Geld, das ihm Adriana sofort aushändigt.

3.) Antipholus (von Syrakus) kann nicht begreifen, wie es komme, dass ihn jedermann kenne:

There 's not a man I meet but doth salute me
As if I were their well-acquainted friend.
And every one doth call me by my name.

Während er so seinen Gedanken nachhängt, bringt ihm Dromio (von Syrakus) den Beutel mit Gold. Er versteht nichts von allem; „here we wander in illusions," ist seine einzige Erklärung; dazu kömmt noch die Buhlerin, bei der er gespeist und von der er einen Ring erhalten haben soll.

4.) Antipholus (von Ephesus) wartet sehnsüchtig auf das Lösegeld, an dessen Stelle ihm aber Dromio (von Ephesus) einen Strick bringt. Adriana wendet sich an den Schulmeister und Teufelsbeschwörer Pinch, eine Gestalt, die uns aus der italienischen Komödie wohl bekannt ist.[1]) Antipholus und Dromio werden gebunden und abgeführt. Adriana tritt vermittelnd ein. — Antipholus und Dromio (von Syrakus) haben sich mit dem Degen Weg gebahnt und wollen sofort die Stadt verlassen.

V. Akt. Die Szene spielt vor einem Kloster („a Priory"). Antipholus und Dromio (von Syrakus) kommen mit Angelo und einem Kaufmann in Streit. Adriana hält sie auf. „He is mad!" ruft sie seinem Gegner zu, worauf Antipholus und Dromio sich in die Abtei flüchten. Die Äbtissin tritt auf und

[1]) Antipholus (aus Ephesus) schildert ihn (V, 1):
Along with them
They brought one Pinch, a hungry, lean-faced villain,
A mere anatomy, a mounte-bank,
A threadbare juggler, and a fortune-teller,
A needy, hollow-eyed, sharp-looking wretch,
A living dead-man.

hält Adriana eine lange Rede über die Pflichten des Weibes; denn nur ihr Betragen habe den Mann geisteszerrüttet gemacht. Eben naht Ägeon auf seinem letzten Gange. Der Herzog frägt, ob kein Freund für ihn die Summe zahlen wolle, da fordert Adriana Gerechtigkeit gegen die Äbtissin. Wir erfahren eben, dass Antipholus im Kloster den Beschwörer Pinch übel zugerichtet habe, da tritt Antipholus (von Ephesus) und Dromio (von Ephesus) auf. Ägeon erkennt sie sofort. Antipholus fordert gleichfalls vom Herzog Gerechtigkeit. Indessen die Äbtissin Antipholus und Dromio (von Syrakus) aus dem Kloster holt, spricht Ägeon Antipholus (von Ephesus) an, der ihn natürlich nicht kennt. Die Gegenüberstellung der beiden Zwillingspaare löst alsbald die Verwirrung. Adriana glaubt zwei Gatten zu sehen; der Herzog findet: „One of these men is Genius to the other." Ohne besondere Mühe findet Ägeon in den beiden Antipholus seine zwei Söhne und in der Äbtissin seine Frau Emilia.

Viele Züge des Shakespeareschen Lustspiels, des einzigen Stückes Shakespeares, „das ein rein klassisches fertiges Vorbild zur Grundlage hat",[1]) sind direkt aus der plautinischen Komödie entnommen; andere etwas modernisiert; der medicus ist der italienischen Sitte gemäss zum conjurer geworden, dessen Diagnose nach dem Berichte des Antipholus (von Ephesus) zu der seines Vorbildes stimmt:

> gazing in mine eyes, feeling my pulse,
> And with no face, as 't were, outfacing me
> Cried out, I was possess'd.

Eine treffliche Charakteristik des Shakespeareschen Lustspiels giebt K. K. Hense[2]): „Wie Terenz in seiner Andria zwei Lustspiele des Menander, die Andria und Perinthia, benutzte und zusammenflocht („contaminatio"), so hat Shakespeare dasselbe in der Komödie der Irrungen gethan. Zu der Haupthandlung, welche in den Menächmen des Plautus vorlag, fügte er das Motiv der Zwillingssklaven hinzu,[3]) welches er dem Amphitruo des Plautus entlehnte. [Hierauf hat meines Wissens M. Rapp, Gesch. des griech. Schauspiels, Tübingen 1862, p. 342,

---

[1]) Claus, a. a. O., S. 1.

[2]) Shakespeare, Untersuchungen und Studien von Dr. Karl Konrad Hense. Halle a S. (Waisenhaus) 1884, S. 377.

[3]) Freilich haben die Zwillingssklaven nicht alle Kritiker befriedigt. Gervinus (Shakespeare I, 236) findet sie unnatürlich; Simrock (Quellen des Shakespeare II, 346) dagegen vortrefflich und ganz sagengemäss.

zuerst aufmerksam gemacht.[1]) Vgl. ausserdem P. Wislicenus, ‚Zwei neuentdeckte Shakespearequellen' in der Wochenschrift: ‚Die Litteratur,' Lpz. 1874, No. 1 und 3 und im ‚Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft' XIV.]. Kritiker wie M. Rapp und G. Rümelin sind von der Polymythie in der Komödie der Irrungen wenig angesprochen. Plautus werde weniger übertroffen, als überboten. Die Handlung werde durch Shakespeare noch viel unwahrscheinlicher. Das letztere ist nicht zu bestreiten. Dennoch ist die Komödie der Irrungen als polymythisches Drama sehr beachtenswert. Der noch jugendliche Dichter begnügte sich nicht, durch Vermehrung der Irrungen das possenhafte Element des lustigen Dramas gesteigert zu haben; durch Polymythie befriedigte er die Bedürfnisse des Herzens, welchen das sittlich flache Drama des Plautus nicht gerecht wird. Er gab dem Zerwürfnisse zwischen Antipholus (von Ephesus) und der Adriana tiefere Motive, als er bei Plautus fand, und stellte ihnen ein Verhältnis der Liebe Lucianas und des Antipholus (von Syrakus) zur Seite, welches eben so phantasiereich als gemütvoll anmutig ist und in dem Charakter der Luciana das Gegenbild sittlicher Besonnenheit und Mässigung gegen den leidenschaftlichen Sinn der Adriana aufstellt. Mit dem Zuge der Wiedererkennung, der in dem antiken Drama so häufig ist, bereicherte Shakespeare in gemütvoll sittlicher Weise die Komödie der Irrungen dadurch, dass auch die Eltern der Brüder, Ägeon und Emilia, sich wieder finden und Ägeon aus den Stürmen der Todesgefahr in den Hafen eines vielfachen Familienglückes geführt wird."

Claus[2]) wirft einen Blick auf die verschiedenen Bearbeiter mit diesen Worten: „Bei Plautus, der sich aller Charakterschilderung von vornherein begiebt (?), ist das künstliche Gewebe zu einem Mechanismus verschrumpft, der zuweilen in eine pièce à tiroir auszuarten droht. Ähnlich muss es bei Rotrou sein, des Plautus getreuestem Nachfolger. Regnard hat eine Abwechslung dadurch hineingebracht, dass die beiden Brüder heterogene Charaktere darstellen. Eigentümlich hierbei ist ihm, dass er das, was Ulrici das phantastische Element der Komödie nennt, in subjektives Intriguenspiel umgesetzt hat, indem der eine Bruder

[1]) Vgl. jedoch auch Bodenstedt: Shakespeares sämtliche Werke, eingeleitet und übersetzt von A. W. Schlegel, Frd. Bodenstedt u. a., illustriert von John Gilbert. (Stuttgart, Hallberger.) I. Bd., S. 412[b], Anm. — Sollte etwa der doppelte Sosius (sic!!) in dem Amphitruo des Plautus die Idee zu den beiden Dromios in der „Comedy of Errors" geliefert haben? Gab es eine englische Übersetzung von diesem Stücke? oder hat Shakespeare das Original gelesen? Verstand er vielleicht ebenso wohl Lateinisch wie Italienisch? — Max Koch, Shakespeare (Stuttg. 1885), S. 156.

[2]) A. a. O., S. 10.

gleich zu Anfang des ersten Aktes den andern herausfindet und überlistet. Shakespeare dagegen, der die Charakteristik am gründlichsten durchgeführt, hat auch das Wesen der Fabel am schärfsten erkannt, wie sein Titel erweist."

Hinsichtlich eines Vergleiches zwischen Shakespeare und Plautus äussert sich Paul Stapfer:[1] „Si l'idée venait à quelqu'un de rapprocher Plaute et Shakespeare ce ne pourrait être que pour les bizarreries ou les faiblesses qui se mêlent à leur comique parce que chez l'un et chez l'autre l'esprit est surtout dans les mots et que le hasard joue dans la conduite de leurs pièces un rôle prépondérant. Il n'y aurait donc point de base solide pour une comparaison du poète anglais avec les grands comiques anciens."

Im Jahre 1819 wurde die „Comedy of Errors" als Oper mit Musik von Bishop in Coventgarden aufgeführt.[2]

Anklänge an die Menächmen des Plautus findet Rapp[3] in dem Lustspiele „She Wou'd, and She Wou'd Not. Or the Kind Impostor" des poëta laureatus[4] Colley Cibber[5] (geb. zu London, den 6. November 1671; gest. am 11. Dezember 1757.) Indessen hat das Stück keine bewusste, kaum eine unbewusste Beziehung zu Plautus.

Hipolita verfolgt in männlicher Tracht ihren Liebhaber Don Philip, von welchem sie hört, dass er Rosara, Don Manuels Tochter, heiraten soll. Allein Rosara ist in Octavio, Hipolitas Bruder, verliebt, und auch Philips Herz gehört im Grunde Hipolita. Durch List gelangt Hipolita in den Besitz des Gepäcks des Don Philip, sodass sie, durch Belege und Papiere gestützt, sich für diesen ausgeben kann, indessen Don Philip als Betrüger behandelt wird. Dies ist vielleicht das einzige Motiv aus den Menächmen. Doch fällt die Ähnlichkeit weg. Hipolita wird sogar mit Rosara vermählt; der Schluss aber führt eine zufriedenstellende Lösung herbei.

Noch unendlich weit hat Rapp[6] die Menächmen verzweigen wollen. Zu Farquhars Stück: „The Twin Rivals," bemerkt er: „Das allermerkwürdigste ist, dass dieses Stück aus

---

[1] Shakespeare et l'Antiquité. Paris 1879. II, 342.

[2] Clément, Dictionnaire lyrique, S. 171. — Eine deutsche Bearbeitung der Shakespeareschen Komödie sind „Die Irrungen" nach Shakespeare (Frankfurt 1777) von Gust. Fried. Wilh. Grossmann (1746—1796). (Gödeke. II, 643.)

[3] Studien, S. 175.

[4] Seit 1730.

[5] Auf Seite 293—397 des ersten Bandes von „The dramatic works of Colley Cibber Esq. in four volumes". London 1760.

[6] Studien, S. 257. — Über Shakespeares „Beide Veroneser" vgl. Simrock, Die Quellen des Shakespeare (1870) II, 155 ff.

den plautinischen Menächmen hervorgegangen ist. Aus dem leichtsinnigsten griechischen Lustspiele ist in vierter Hand das schauderhafte Räuberstück geworden. Von dem vermutlichen griechischen Urbild des Epicharmos (aus Syrakus), das uns aber nur im lateinischen Plautus erhalten ist, gehen also von der englischen Bühne aus Ableger in zwei entgegengesetzte Familien auseinander, eine reine komische und eine elegisch tragische. Die erste beginnt Shakespeare mit der ‚Comedy of Errors'; ihm folgt Regnard mit den ‚jumeaux' und Goldoni mit den ‚gemelli Veneziani', während aus Farquhars ‚The Twin Rivals' das Voltairesche ‚L'enfant prodigue' und die Schillerschen ‚Räuber' abfliessen."

Dieser etwas sehr kühnen Kombination tritt Steinhoff[1]) mit einigen Daten entgegen. Was zunächst Farquhar betrifft, so hat er den Stoff seines Dramas aus Longueville entnommen; Voltaire in seinem „Enfant prodigue" steht auf Regnard[2]); das Brüderpaar der „Räuber" aber ist mehrfach anderweitig zu finden.

Dem deutschen Übersetzer der „Bacchides", Albrecht von Eybe (S. 435), verdanken wir auch eine Bearbeitung der „Menächmi." Dieselbe leitet ein Prologus ein.

Prologus, ain vorred inn den ersten thayl | dises buchs. Der da sagt von den Comedien Plauti des poeten in Menechmo.

Wie die Alten will auch er eine „Vorred und ermanung" geben: „der kriechisch kayser lasst euch allen gebieten zu schweigen vnd zu hören vnd mit gutem mut nieder zu sitzen, jr seyt hungerig oder gesötigt herkommen, wer geessen vnd getrunken hatt, ist weiss gewesst, ob jm die sunn auff die glatzen scheynen würde vnd wer noch nüchtern ist, der werd gesetigt mit diser fabeln vnd mit worten, wann ain yeder hören wirt das jm lustig zu essen ist" . . . u. s. w.

Hierauf folgt das „Argument vnd die materi", hierauf das Stück, dessen Personen Eybe erst durchaus zu deutschen umgestaltet hat. Der Vater der Menächmi, Moschus (*V.* 407: Non ego te noui Menaechmum, Moscho prognatum patre?), heisst Kuntz; Menächmus-Sosicles Lutz der recht; Menächmus, sein Bruder, Lutz der Frömbd; Messenio ist zum Fritz, Erotium zur Barb, die Ancilla zur Ness, die Frau zur Geut, der Vater zum Klais geworden; der Parasit Peniculus tritt als Hayntz auf.

---

[1]) A. a. O., S. 18, Anm. nach Hallbauer, Life and Works of Farquhar. Holzminden 1880, pag 33 u. s. w.

[2]) Die Brüder Euphémon und Fierenfat haben gewiss hierher keine Beziehung.

Jede Szene leitet ein kurzer Inhalt ein, so z. B. die erste: „Dise erste red diser Comedien Plauti wird also eingefüret. Lutz der recht, der allso verloren warde in der statt Tarento, was über flüssig milt vnd verthon, darumb ergab sich zu ihm ein knecht, genannt Hayntz, von essens vnnd trinckens wegen, der redt also mit jm selbs:

„Haintz ist mein nam, die schüssel vnd kraussen kan ich lär machen vnd auffraumen was auff dem tisch beleybet u. s. w. bis *V.* 108 (Sed aperitur ostium etc.): Nun sihe ich sein thür auff geen vnd jn herauss schreyten, ich wil mit im reden.“

Lutz, der recht: Haussfraw, wann du nit wärst ain böses vnuernunfftigs weib, so solstu dir billich geuallen lassen was dem mann gefiel, vnd thun, was er wölt u. s. w. Überall ist die Erklärung oder Bühnenweisung mit angegeben. Haintz sahe Lutzen auss dem hauss geen mit dem mantel vnd sprach zu jm (*V.* 139: Heus adulescens etc.): Hörst du jüngling, was tails mag ich an disem raub gehaben. Lutz erschrack vnd sprach, nun bin ich verdorben, ich bin verkauft vnd verrathen. Haintz fürcht dir nit, dir sol von mir geholffen sein, ich bin Heintz den du wol kenst ain guter gesell. Haintz Got grüss dich auch mein herr vnd mein eerneerer.

Die Szene schliesst sich genau an Plautus an. Barb, Lutz, Haintz und der Koch, der keinen Namen führt; Lutz der Frömbd und Fritz, sein Knecht. Sie begrüssen das Land, wie bei Plautus (*V.* 226): „Fritz, es ist für war nit grössere freud noch wollust, dann so die leyt lange zeyt auff dem mör gefaren seind das sy ansichtig werden das erdtreich, vnd vorauss dz lannd da sy seind dahaymen.“ Ness, die Magd bringt Lutz dem Fremden die Effekten Barbs; Geut, die Hausfraw, wird von Haintz aufgestachelt. Klais, Geutens Vater, legt sich ins Mittel. Weniges ist breiter als bei Plautus geworden.

Fritz hat das letzte Wort: „Da hab ich nit angedacht Lutz der recht schrey mit solchen worten vber ach tag so wyl lutz verkauffen was er hat, hauss vnd hoff, wyssen vnd äcker, knecht vnd magd wer mer geben wil sol es haben, er wil auch verkauffen sein hausfrauwen Geytenn leichter dann er sy gehabt hat. aber ich besorg das kain kaufmann zu dem wayb sey.“

Statt des „Nunc, spectatores, ualete et nobis clare applaudite“ (*V.* 1162) heisst es hier: „Doch wil ich sy ee vmb nichten geben durch gottes willen, der mag mir geben den ewigen lon, der vns allen wyderfare. Amen.“

Hyn endet der erst thayll. Vnd fahet an der ander. Das Stück umfasst in der Ausgabe von 1537 drei und vierzig Seiten mit zehn Bildern.[1])

[1]) Nach der Ausg. von 1537 ist hier zitiert.

Eybes Übersetzungen des Plautus nehmen in der deutschen Litteratur eine ehrenvolle Stellung ein. Cholevius[1]) rühmt an Eybe: „Seine Sprache ist nicht nur verständlich, sondern allenthalben sicher und lebhaft. Sie atmet den frohen Mut der Komödie. Er beherrscht seinen Dichter. Nirgend in dem Grade abhängig, dass er Bedenken trüge, was nur dem Römer verständlich war, fortzulassen, ist er in seinen Zusätzen und Änderungen auch höchst bescheiden. Man kann sich nicht genug daran erfreuen, mit welcher Feinheit er den Volksdialekt des Plautus nachbildet. Für jene Peniculus, Menaechmi, Sosicles, Erotium, die damals die deutsche Zunge kaum aussprach, hat er seinen Heyntz, seinen Lutz den Fremden und Lutz den Rechten, die Barbe u. s. w. Immer sind ihre Bilder aus dem Volksleben zur Hand; er weiss mit ihnen die fremden Phrasen zu ersetzen, er streut sie ein, auch wo sie Plautus nicht hat."

Vom 17. Tag Januari anno salutis 1548 sind die Menächmen des Hans Sachs datiert. Ein comedi Plauti mit 10 personen, heyst Monechmo unnd hat 5 actus.[2]) Die Personen sind: der ehrnholdt, Lutz der ehman, Heintz sein knecht, Lutz der frembd, Fritz sein knecht, Rosina die schön bulerin; Gred ihr köchin, Faustina, Lutzen eheweib; Quirinus, ihr alter vatter; Ypocras, der artzt. Der ehrnholdt führt ins Stück ein. Man ist versammelt:

Zu hören die schön comedi
Plauti, welche der alt poet
In Monechmo benennen thet,
Wie in der stat Syracusa
In dem köngreich Sicilia
Ein reicher kauffman weit erkannt
Der Miser Niger ward genent.
Dem wurden zwen Zwilling geborn,
Zwen schöner söne, welche worn
Beid Lutzen mit dem nam genant.
Ir kein man vor dem andern kant,
So gleich waren sie von person,
Mit red, geberd, lassen und thon.
Als die alt wurden siben jar,
Da fure gen Tharinhtum gar
Ir vater, nam den ein knabn mit,
Zu sehen auch der kaufleut sit.
Nun hilt man zu Tharent ein spil,
Da sach zu volckes also vil.
Da wurd der vatter von dem jungen
Son auff dem platz frey ab-gedrungen
Und also von dem knaben kam.
Den knaben ein frembder kauffman nam,

[1]) Geschichte der deutschen Poesie. I, 285.
[2]) Auf Seite 98—124 im siebenten Bande von Hans Sachs, herausgegeben von Adelbert von Keller. 1873. (Band 115 der Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart.)

Fürt in gen Epidamum klug,
In an eins kindes stat auff-zug,
Ein erben all seins guts ein-setzt
Und in verheyrat auch zu-letzt.
Noch er ein grosser buler war.
Nun suchet in fast auff sechs jar
Sein bruder zu wasser und land,
Der in zu Epidamum fand.
An als gefer in dieser stat
Sich zwischen in begeben hat
So wunderbar irrung zu end,
Weil man kein vor dem andern kent
Und ein für den andern ansach,
Wie ir vernemen werd hernach.

Summarisch, wie der Prolog, in welchem, wenn auch in breiter Form, nur die Hauptdaten gegeben werden, ist das ganze Stück gehalten.

I. Akt. Heintz, des verheyraten Lutzen knecht zu Epidamo, geht ein. In sechzehn Versen thut er die Rede des Peniculus (*V.* 77—109) ab. Er rühmt die Güte seines Herrn:

Er ist mild, zerlich und kostfrey
Mit gastung, spil und bulerey.

Der letzte Vers des Peniculus (*V.* 109) schliesst auch seine Rede:

Dort geht mein junckherr gleich herauss.

Lutz, der verheyrat, geht ein. Er ruft seinem Knecht, Heintz, zu:

Wann her, Heintz? wolauff geh mit mir!
Heut wöllen pancketieren wir
Bey Fraw Rosina disen tag.
Meins weibes mantel ich hie trag.
Den wil ich zum newen jar ir schencken.

Heintz klopft an Rosinas Thür, wie der Parasit bei Erotium. Sie tritt heraus:

O du mein trost, geh bald herein!
Ich habe nechten gewartet dein

u. s. w. Wie Peniculus (*V.* 195), bemerkt hierauf Heintz (wider sich selbs):

Rosina hat den mantel erschmeckt,
Wiewol mein juncker in tregt versteckt.

Gred, die Köchin, erhält Auftrag zu einem guten Mahl. Als sie hört, dass Heintz dabei sei, berechnet sie ihn, wie Cylindrus (*V.* 224), mehrfach, doch nur für sieben:

So kauff ich ein auff neune schlecht.
Heintz frist als vil als ander siben.

Lutz, der frembd, kombt mit seinem knecht. Sechs Jahr und drei Tag reist er „auff wasser und landt“ nach seinem Bruder. Fritz warnt ihn, ganz wie Messenio (*V.* 264), vor Epidamnus:

Wie das volck so vertrogen sey
Und geh umb mit vil zauberey.

Die Köchin geht ein, sieht Lutzen und meint, es sey sein Bruder. Er versteht ihre Anrede nicht, sie aber erwidert ihm mit Cylindrus (*V.* 303):

Ey, junckher, solt ich euch nit kennen?
Es scheint kein tag von himel rauss,
Ir seid in meiner frawen hauss.

Da er auf ihre Einladung nicht eintritt, ruft Gred ihre Frau. Diese lädt ihn ein:

Lutz, mein hertz-lieb kombt doch herein!

Er wundert sich, woher sie ihn kennen mag (*V.* 383); Fritz warnt ihn (*V.* 384):

Es ist ein schönes frewlein zart.
Secht, das der beutel sey verwart!

Lutz schickt Fritz in die Herberge; er selber tritt bei Rosina ein. „Fritz geht mit seim reitwetschger auch ab.“

II. Akt. Heintz hat Lutz im Gedränge verloren. Er vermutet bereits:

er hab sich von mir gestoln
Sei gangen heimlich unverholn
Zu seiner Rosina, ess das mal,

da sieht er Lutz, den fremden, aus Rosinas Haus treten. Er trägt den Mantel, den er dem „seidesticker“ bringen soll, „mit berlein in zu sticken.“

Heintz hält sich für gefoppt. Da Lutz behauptet, ihn nicht zu kennen, geht er drohend ab:

Bey meiner seel, so wil ich gan
Und wil es ewer frawen sagen,
Das ir den mantel habt ausstragen.

Gred überreicht Lutz „ein gülden häfftlein“, das er an den Mantel nähen lassen soll. Lutz ist hocherfreut. Nur will er eiligst jetzt zu Schiffe gehen:

Auff das man mir nit wider nem
Den mantel und mich mit beschem,
Wen man kem auff den rechten grundt.
— — — — — — — — — —
O wer wir bey den schiffen dauss!

III. Akt. Faustina wird von Heintz gegen ihren Mann aufgewiegelt; er erzählt ihr, wie er bekränzt[1]) aus Rosinas Haus kam mit dem Mantel am Arme. Sein Kranz liegt noch auf dem Boden.

Ey das er hab sant Veits dantz!
Hat sich der esel krönen lassen?

ruft Faustina, da erblickt sie Lutz, den Ehemann. Sogleich fährt sie gegen ihn los, und zwar in ganz anderer Weise, als ihr plautinisches Vorbild.

Ich schlag dir zän in hals hinein.
O solt ich mein mut an dir küln,

droht sie ihm, worauf ihr der Gatte erwidert:

Wo du nit schweyst, werd ich dich knüln
Und bey den zöpffen dich umb-ziehen.
Ich hab dein mantel hingelihen
Der Rosina und nit verschenckt.

Sie treibt ihn jedoch energisch weiter:

Du unflat, das du werst gehenckt!
So lauff bald zu deim schlepsack nider
Und bring mir meinen mantel wider!
On mantel komb mir nit ins hauss!
Bringstu in nit, so bleib auch hauss!

Lutz versucht nun, von Rosina den Mantel zu bekommen. Wie Menächmus (*V.* 680), verspricht er: „Ich wil dir vil ein bessern kauffen.“ Sie aber glaubt, „das ir mich driegen wölt.“ Umsonst; auch sie lässt ihn nicht mehr ins Haus, und wie sein Vorbild (*V.* 700: „Ibo et consulam hanc rem amicos, quid faciundum censeant,“) sagt er:

Nun wil ich gehn, eh es wirt spat,
Bey guten gsellen suchen rhat,
Wie ich verkwent mein ubelthat.

IV. Akt. Lutz, der frembd, trifft mit Faustina zusammen:

Den mantel tregt er an dem arm.
Mit hon wil ich im machen warm.
Bringstu den mantel, du loser man?

Sie droht ihm mit ihrem Vater, der sogleich kommt, aber ohne die vielen Worte, wie der plautinische senex, sich sofort gegen seinen „aiden“ erklärt. Lutz schwört bei Gott:

Das ich diss weib und dich vorab
Mein lebtag vor nie gsehen hab.

---

[1]) *V.* 463. Menaechmus cum corona exit foras.

Da Quirinus glaubt, er sei nicht recht bei Sinnen, stellt sich Lutz „grewlich“ und ruft:

Ey, weich von mir, du böser geist!
Oder ich kratz dir auss dein augen.

Quirinus hält ihn für „wüttig und winnig“ und schickt um den Arzt:

Dass er mein aidn mit stricken bindt
Und helff im. Er ist unbesindt.

Lutz läuft davon.

Die Polemik gegen den Arzt hat sich bei Hans Sachs bedeutend erweitert. Heintz sagt uns:

Dort kombt der artzet Ypocras,
Der lang ein bawren-bscheisser was.
Er hat lang wurmsam umb-tragen.
Eins mals klagt ich mich in dem magen;
Er thet mir ein bürkatzen machen.
Wie hub sich in meim bauch ein krachen
Und riss mich in dem leib so übel!
Trieb mich wol neun mal auff den kübel.
Ich macht im hauss ein gross gestenck.
Seint, wenn ich der bürkatzen denck,
Ich seiner artzney nit mehr beger.

Zu dem Arzte kömmt Lutz, der ehman, der Heintz „das darmgicht“ wünscht, weil er ihm alles dies verursachte. Er lässt den Arzt hart an:

Du landts-bscheisser im langen rock!

Wie der Medicus (*V.* 948), verlangt auch Ypocras:

Ich wil in binden mit den stricken,
Das man in heim trag in mein hauss;
So kan ich etwas richten auss.

Während sie ihn „nach der leng auff ein forbanck“ legen, kommt Fritz. „Er zuckt vom Leder“ und befreit Lutz, wofür er die Freiheit erbittet. Lutz kennt ihn nicht, da er aber darauf besteht, sagt er:

Nun sey den sachen, wie im sey!
So sey quitlos von meinem dienst!
Lauff, wo du ein andern herrn finst!

V. Akt. Lutz, der frembd, und Fritz treffen zusammen. Der Herr weiss nichts von der Freilassung; eine weitere Verwirrung schneidet jedoch die Ankunft des ansässigen Lutz ab.

Junckher! ach Gott vom himel reich,
Wie sicht euch diser mensch so gleich,
Wie wenn er ewer bruder wer!

ruft Fritz aus.

Lutz, der ehman, erklärt auf Fritzens Fragen:

Ein stat, Syracusa genant,
In Sicilia ward ich geborn
Ein zwilling, ward darnach verlorn
Sibenjärig in Tarentum,
Da mich ein reicher kauffmann num
Bracht mich her gen Epidamo,
Zu eim erben einsetzt also,
Da ich mir nahm ein ehlich weib,
Sitz und alhie mein zeit vertreyb.

Weit ausführlicher, als im Originale, erzählt Lutz, der frembd, was ihm mit dem Mantel, mit Faustina, mit dem Arzte widerfuhr. Lutz, der ehman, bittet noch um die Freiheit Fritzens. Sie gehen ins Haus:

Das man das nachtmal auch empfach,
Weil durch Jovem das heil geschach.

Der „ehrnholdt“ schliesst. Aus dem Lustspiele sei ersichtlich:

Wie *Plautus*, der berümbt poet,
Uns so klerlich vorbilden thet
Disen handel der bulerey
Sam es also geschehen sey
Nit bulerey damit zu lehren,
Sondern solchem laster zu wehren

u. s. w. Ausser der Ehe ist kein Heil:

Das ehlich lieb und trew auffwachs
Im ehling standt, das wünscht Hanns Sachs.

Über die litterarische Fehde des Jon. Bitner bei diesem Versuche des Hans Sachs, Plautus zu popularisieren, war bereits die Rede (S. 93). — Im engsten Anschlusse an das Original hat Hans Sachs doch ein wirklich deutsches Spiel vollendet, dem es an Erfolg nicht fehlen konnte.

Nochmal zu den Menächmi griff später Jacob Ayrer in seiner „Comedia von zweyen Brüdern auss Syracusa, die lang einander nicht gesehen hetten, vnnd aber von Gestalt vnd Person einander so ehnlich wahren, das man allenthalben einen vor den andern ansahe.“[1]) Mit 14 Personen, vnd hat 5 Actus.

---

[1]) Auf Seite 2133—2176 des dritten Bandes von „Ayrers Dramen“, herausgegeben von Adelbert von Keller. 1865. (Band 78

Die Personen des Stückes sind: Peniculus, ein Fuchsschwentzer; Enucles, der verheürat; Thasa, das Bulweib; Phileman oder Enucles von Siracusa; Jahn Panser, sein Knecht; Patronus, der Schiffpatron; Servus, ein ander Knecht; Hospes, der Wirt; Cellarius, der Kelner; Cochleus, der Koch; Leonora, dess Enucles Weib; Ancilla, der Thasa jhr Magd; Socerus, der Leonora Vatter; Medicus, der Doctor; Dieterich, ein Knecht.

I. Akt. Peniculus, der Fuchsschwentzer, geht an einem Stecken. In seiner Jugend ging es ihm wohl:

Jetzt so mir geht das Alter an
Vnd ich kan nimmer possen reissen,
Die Junckern mich von sich abweisen,
Das mir dardurch jetzt vil geht ab.
Lang ich nichts guts gefressen hab.
Mich hungert das der Bauch mir kracht.

Da erblickt er Enucles, der einen schönen Mantel trägt:

Alhie hab ich der Frauen mein
Gestoln jhr allerschönstes kleid.
Das sicht sie nicht mehr, auff mein Eydt!
Ich will es meiner Thasa bringen,
Sie damit zu meiner Lieb zwingen,
Vnd will mich als balt zu jhr laden.

Wie bei Plautus (*V.* 139), glaubt sich Enucles, da er Peniculus sieht, verraten; dieser stellt sich aber vor: „Vor Jarn da warn wir gut geselln.“ Enucles sagt ihm sein Vorhaben; da tritt Thasa mit Ancilla auf. Sie empfängt Enucles, Peniculus aber nimmt sie erst auf, da Enucles verspricht:

Was er verthut, das wil ich zaln,
Wie auch vor thet zu mehr maln.

Er zahlt zwei Thaler und will „für drey Person ein gutes mal“. Thasa giebt das Kleid, das ihr Enucles eben brachte, der Ancilla. Diese aber warnt sie vor des Enucles Frau. „Sie dörfft euchs wol von dem halss reissen.“ Dies bringt Thasa auf den Gedanken, es ändern zu lassen:

Das Kleidt muss werden anderst gemacht,
Alles zerfellet und zertrennt,
Das es des Junckern Weib nit kenndt.

---

der Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart.) — Das Stück ist auch enthalten (als No. 27) im Opus theatricum, dreisig ausbündtige schöne Comedien und Tragödien etc. von J. Ayrer. Nürnberg 1618. (Kehrein. I, 145. 146.)

Der Koch tritt auf, um Befehle entgegen zu nehmen. Da er hört, dass Peniculus Gast ist, meint er: „Peniculus frist so vil als jhr acht.“ Nochmal rät Ancilla, das Kleid nicht so zu tragen:

darumb ists vil besser,
Das mans anderst ferb und zertrenn,
Das nur des Junckern Weib nit kenn,
Dann sie gar ein böses maul hat.

Sie gehen ab. Phileman oder Enucles (von Syracusa), der frembt, geht ein mit dem Schiff-Patron vnd Jahn Panser, sein leib-Knecht, Servio, eim andern Knecht, vnd etlichen stummen Personen, tragen alle bündel, als stiegen sie erst aus einem Schiff. Phileman beginnt:

Gott sey lob, das wir allesandt
Sind wider ankommen zu Land!
Nun ist es schon das sechste Jar,
Das ich meinem Bruder nach fahr
Vnd jhn doch nirgents finden kan.
Noch will ich nicht lasen davon,
Auch nicht wider kommen zu hauss,
Bis ich jhn hab gespüret auss,
Gott geb, was mir geschech darummen.

Da kömmt Cocleus, der Koch, und die bekannte Szene. Phileman staunt, dass Cocleus seinen Namen weiss und ihn zu seiner Frau lädt:

Darumb ich zu dem gloch lust hab
Vnd will je sehen, was das sey.

Jahn Panser warnt ihn:

Juncker, ich sags euch auff mein treu,
Das es in diser grosen Statt
Gar vil falsch vnd lose Leüt hat.
Geht jhr hin, so seid jhr verlorn.

Auch der Schiffspatron rät ihm zu bleiben; er aber sagt:

Nein ich will kein gelt geben auss.
Drumb, Jahn, nimb du den Beutl zu dir

und geht mit Cocleus ab.

II. Akt. Der zweite Akt gehört Ayrer vollständig. Jahn Panser, der Schiffspatron, und Servus kehren bei dem Wirte Hospes zu, wo sie zechen und jeder ein langes Lied singt. Der Kellner Cellarius holt Instrumente, „ein Rost, ein Hafen mit kochlöffeln, Riebeisen, Geigen, vnd was man haben kan, machen eins zusammen, Juchtzen, Sauffen.“ Endlich ver-

langt Cellarius die Zeche, „drei gulden“. Sie verwundern sich. Jahn kömmt auf den Gedanken:

Das man jetzt der blinden Kuh spil.
Der Kellner sey die blinde Kuh!

Sie „binden dem Cellarius die augen zu, drehen jhn drey mal herumb“. Alle machen sich davon; Jahn sagt noch im Hinausgehen:

Nun fang ein, wer die zech zahln soll!

Der Kellner fängt den unterdessen eingetretenen Wirt und fordert von ihm die Zeche, der Wirt aber „schlegt jhn wohl ab“.

III. Akt. Der dritte Akt geht wieder auf Plautus (*V.* 446) über und zwar auf die Klagen des Peniculus um das versäumte Mahl:

Enuclem hab ich im gedreng
Auff dem Rathhauss in des Volcks meng
Vor meim angsicht alsbalt verlohrn,
Als wenn er wer vnsichtbar worn.

Seine Motive, warum er nicht an Thasas Thüre klopft, giebt er damit:

So darff ich auch nicht klopfen an,
Dann die Thasa ist mir nicht gut,
Weiss wol das sie mir nicht auffthut,
Wenn mich der Juncker nicht führt hinein,

ein Grund, der sich bei Plautus nicht findet, dem aber hier in den ersten Szenen bereits vorgebaut ist. Peniculus fasst nun den Entschluss, sich zu rächen:

es sol jm werden eindrenckt,
Das er mich umb die Malzeit bracht,
Vnd ich sol wol werden bedacht
Von seim Weib, das ich jr solchs sag
Das ich zu fressen kauffen mag.

Mit diesen Worten geht er; er sieht also nicht, wie Peniculus bei Plautus, den aus dem Hause tretenden Menächmus (Phileman). Vielmehr ist die plautinische Szene mit der Ancilla vorgerückt. Cocleus bringt eine Kette und richtet den Auftrag seiner Herrin aus:

Darumb solt jhr drauss lassen machen
Zwei Armbender, die jhr wol wist.

Jetzt erst kömmt Peniculus zurück und schimpft mit Phileman, der weder ihn kennt, noch verheiratet sein will.

Phileman geht lachend ab; da „kompt Enucles“ vom Rathause: Ayrer springt also auf *V.* 570. Die lange Rede des Menächmus I. ist in zwölf Versen abgethan. *V.* 570—598, in welchen zunächst von römischen Verhältnissen[1]) die Sprache ist, heissen hier ganz allgemein:

Jetzt gehe ich erst von dem Rahthauss,
Bin gar zu lang gewesen auss.

Enucles bedauert, den Parasiten verloren zu haben, was Menächmus I. nicht thut:

Hab den Peniculum verlorn,
Der wird das essen versaumbt han.
Ach, wie wird der alt fresser than,
Wenn er geht hindr der Malzeit hin!
Daran ich zwar vnschuldig bin,
Dieweil der hendl ein gantzen hauffen
Droben fast alle stund für lauffen.

Die folgende Szene hat Ayrer hier eingeschoben. Im Originale steht sie an dieser Stelle nicht. Jahn Panser begrüsst Enucles und erzählt ihm, wie sie gegessen und getrunken:

Darnach gespilt der blinden khu,
Den Wirth betrogen umb die zech.

Auch händigt er ihm den Beutel ein. Die ganze Szene ist sehr kurz gehalten. Enucles nimmt das Geld, „jedoch nur bis auff weitern bscheid“ und gänzlich unaufgefordert spricht er Jahn Panser frei:

Ich will dich frey sprechen darumben
Vnd solst fort nicht Leibeygen sein.

Alsdann tritt er ins Haus. Unmittelbar darauf „kompt Phileman, tregt das Kleid vnd Ketten vnd sagt zu Jahnnen“:

Was Teuffls machstu auff der Gassen,
Das du mich so gar thust verlassen?

Jahn versteht dies nicht; er hat eben den Beutel abgeliefert und die Freiheit erhalten, was alles Phileman für eitles Gerede hält. Die Ankunft der Leonora mit dem Peniculo unterbricht eine weitere Auseinandersetzung. Sie „sicht gar zornig auss“ und schilt ihren Mann Ehebrecher:

Du loser, Ehbrecherischer Mann,
Was gehn dich meine Kleider an
Vnd mein Ketten, die du in ecken
Verbulst mit andern losen Secken?

---

[1]) Vgl. Teuffel, Studien, S. 268—273.

Er kennt sie nicht. Leonora schickt den Peniculus um ihren Vater. Socerus kommt sofort. Er begrüsst seinen „Eyden“ und kehrt sich vorwurfsvoll zu seiner Tochter:

Ey Tochter, Tochter, es ist nicht fein,
Das du deim Mann thust die vnehr.
Mich bedunckt, du eyfferst zu sehr.

Selbst auf die weiteren Klagen Leonoras bleibt er liebenswürdig gegen seinen Schwiegersohn; da aber Phileman stets behauptet, die Frau nicht zu kennen, glaubt er: „Fürwar, er ist der Sinn beraubt.“ Auf diesen Gedanken geht Phileman sofort ein:

Die leut werden mir noth an than.
Auff das ich nur vor jhn mög bleiben
Vnd ich sie von mir mög abtreiben,
Will ich mich gar vnsinnig stelln
Vnd sehen, was si als dann wölln.

„Er wirfft als von sich, was er bey jhm hat, stellt sich nerrisch, ziecht vom leder, schlegt vmb sich.“ Alle entfliehen, zum Teil selbst, zum Teil treibt er sie, wie den Alten, mit Schlägen von dannen.

IV. Akt. Phileman kann sich über all das nicht genug wundern. Sein Gedanke:

Glaub das die Frau vnd der alt Mann
Mich sehen für ein andern an
— — — — — — —
Nun west ich gar gern, was doch der
Für ein Kerl oder Person wehr,
Für den man mich doch thut ansehen,

ist ein sehr naheliegender. Der Arzt kann mit Fragen bei Phileman nichts erreichen, so wendet er sich an den Schwiegervater mit dem Wunsche:

Wenn jhr jhn liest in mein Hauss führn,
So wolt ich jhn noch bass probirn,
Sehen ob jhm zu helffen wehr.

Der Arzt schickt nun „drey starcke Knecht“, und es „lauffen Dieterich vnd sunsten noch zwen stummer knecht ein“. Er „zeucht vom leder“:

Wer mich angreifft, sag ich vorhin,
Das ich stoss mein Rappir durch jhn.

„In dem laufft Jahn Panser mit Servo, vnd wen er haben mag, ein vnd schmiren die drey Kerl von dem platz ab.“ Nachdem Panser so Phileman gerettet hat, verlangt letzterer seinen Geldbeutel:

Ich kan euch den nicht geben zwey mal.
Ich hab euch den zugestelt vor langen.

Da tritt Enucles ein. Jahn geht sogleich auf ihn los. Enucles giebt zu, die Börse erhalten und Jahn freigesprochen zu haben; Phileman erinnert Jahn an ihre Ankunft; und Jahn weiss nun nicht, wer eigentlich sein Herr ist. Er geht von einer Seite zur andern und frägt jeden. Beide heissen Enucles, beide sind von Syracusa. Jahn bekreuzt sich:

Mein lieber Gott wöll mich bewahrn!
Die sach macht mich zu einem tohrn.
Seind denn jhr zwen auss einem worn?

Die Erkennungsszene geht sehr schnell vor sich. Jahn Panser sagt zu Phileman:

Hört! der soll wol eur Bruder sein,
Dieweil er eben heist, wie jhr,
Vnd hat lauter angezeiget mir,
Das er von Syracusa sey,

worauf Phileman versetzt:

Ach Gott, so merck ich schon dabey,
Er ist mein Bruder bey meim Eyd.

Nach wenigen gewechselten Worten erkennen sich Enucles und Phileman als Brüder. — Thasa berät sich mit Ancilla, was zu thun sei. Sie sieht ein, dass ihr Gast trotz aller Ähnlichkeit Enucles nicht war:

Nun hett ich je geschworn, das der
Gast mein Enucles gewesen wer.
Sonst hett ich mich zu jhm nicht Beth,
Auch die dieng jhm nicht geben hett.

Der Koch wird Rettung wissen.

V. Akt. Der fünfte Akt ist wieder Ayrers Arbeit. Enucles und Phileman treten auf. Vorerst bittet Enucles, die Angelegenheit mit Thasa zu bereinigen.

Hastu nun was guts bracht davon,
Das ich dir denn wol gönnen will.

Er solle die Sache auf sich nehmen. Sein Verhältnis zu Thasa sucht er zu beschönigen:

Ich hett mit meinem Weib offt streit
Von wegen jhres losen Guts.
Die macht mir vil Creutz vnd vnmuths,
Weil ich jhr nichts hett zugebracht.
Damit hats mich so zornig gmacht,
Das ich nicht thet, was mir gebürt.

Phileman soll nun thun, als habe er mit dem allen Leonora nur prüfen wollen. Sie habe ihren Mann mit Eifersucht geplagt, er wollte sie davon überzeugen und ihr die Gegenstände mit guten Lehren zurückgeben. So kömmt es auch; so zwar, dass Leonora, da sie ihr Kleid wieder im Kasten findet, ihrem Manne zu Füssen fällt und ihn um Vergebung bittet:

Ach du mein hertzenliebster Mann,
Wie bin ich so schendlich bethört!
Die falschen zungen hab ich gehört,
Vnd glaubet jhrem blosen lallen,
Dess bin ich in gross Torheit gefallen,
Vnd bitt, du wolst mir das vergeben

u. s. w. — In gleicher Weise wendet sie sich an den Schwager, indem sie auf die Knie sinkt:

Ach, günstiger Schwager, ich hab
Euch warhafft vnrecht gethan,
Euch angsehn für meinen Mann,
Weil ich meinen schmuck hab gekend.

Von Phileman muss sie sich noch lange Predigten über den Argwohn, der doch so sehr berechtigt war, gefallen lassen, wie Adriana in der „Comedy of Errors" von der Äbtissin. Aber sie ist völlig geheilt:

Herr Schwager, ich will die zeit meins lebens
Meim Hausswirtt nicht böss mehr zutrauen,
Mich halten, wie einer frummen Frauen
Wol ansteht, will jhn liebn und ehrn
Vnd mit euch in eur heimet kehrn
Vnd alles thun, was euch gefelt.

Jahn bittet um seine Freilassung. Er hat das letzte Wort und rekapituliert die ganze Geschichte:

Der Fuchsschwentzer Peniculus
Jetzund mit spot abziehen muss
Vnd hat mit seiner falschen goschen
Nichts, denn nur ein leres Stro, gedroschen.
Thasa, das vnverschembte Weib,
Hat hergelijen jhren leib
Eim frembden, den sie nicht hat kendt.
Der hat jhr die Ketten entwendt
Vnd auch der Leonora kleidt.

Der Zuschauer möge das Gute der Komödie behalten, das Schlechte verachten.

Wer ohrn hat zu hörn, der hör
Vnd habt euch das zu einer lehr.

Jakob Ayrer hat die plautinische Komödie freier behandelt, als Hans Sachs, der in kerniger, kurzer Sprache die Gedanken des Originales knapp wiedergiebt, meist ohne ein Wort Zuthat. Bei Ayrer ist die Sache etwas ins Breite gewachsen. Es ist nicht zu verkennen, dass er das eine oder andere zu motivieren suchte, dass es ihm aber meist nicht sehr gut gelang.[1]) Die ganze Vorgeschichte der Zwillinge, welche den Zuschauer unter allen Umständen interessieren muss, ist weder in einem Prologe, noch auch bei der Erkennungsszene angebracht worden. Sie liegt in den einfachen Worten des Enucles:

Meinen Vatter man nennen thet
Den Enuclem Phileman.
Nur ein eintzigen Bruder ich han,
Der wird als wie mein Vatter gnendt.

Trunk und Prügel machen einen Teil der deutschen Bearbeitungen aus.

Eine deutsche Übersetzung der Menächmi lieferte 1766 G. Leo Lipsius.

Maximilian von Klingers „Zwillinge" haben mit der Menächmenfabel nichts gemeinsam.

Den Namen der Menächmen hat Helferich Peter Sturz[2]) (1736—1779), doch ohne weitere Beziehung,[3]) für seine parodistische Zeitschrift gewählt.

Nicht ohne jede Beziehung zur Menächmenfabel sind Adam Gottlob Oehlenschlägers (1779—1850) „Die Drillingbrüder von Damask",[4]) mit Musik von Kuhlau. Es ist

---

[1]) Gervinus. III, 153. „Weder weiss Ayrer eine Intrigue zu verfolgen, noch eine komische Situation zu behaupten, wie z. B. in den Menächmen, wo das so leicht war, noch einen Charakter zu zeichnen. Nur die Versuche zu diesem letzteren sind da, obwohl so wenig gelungen."

[2]) H. Peter Sturz. Von Dr. Max Koch. (München 1879.) S. 70. „Die Menechmen oder zwey Wochenschriften von gleicher Statur in vier Aufzügen. Mit einer Liste von Druckfehlern und einem Titel, vielleicht auch mit einer Vorrede versehen und des Spasses wegen dem publico preis gegeben."

[3]) Irrtümlich hat man (z. B. Küttner, Charaktere teutscher Dichter und Prosaisten. Berlin 1781. I, 467—470) von einem Menächmenstücke des Sturz gesprochen. (S. Koch, ebenda.)

[4]) Auf S. 7—160 des dreizehnten Bändchens von „Adam Oehlenschlägers Werke. Zum zweiten Male gesammelt, vermehrt und verbessert. Breslau (Joseph Max) 1839". — Der dänische Originaltext: Trillingbrödrene fra Damask, erschien zum ersten Male gedruckt im September 1830; dann im fünften Bande der Digtervärke (1845) u. ö.; ferner auf S. 89—224 des sechszehnten Teiles von Oehlenschlägers „Poetiske Skrifter". Udgivne af F. L. Liebenberg. Kjöbenhavn 1860. (Nach diesem ist hier zitiert.)

die Geschichte der drei Messerschmiede, Ibad, Syahuk und Babekan.

Doch Drillinge wir geboren sind. War das nicht zu weit getrieben?
Alle glichen wir uns so sehr, als wie drei Krallen der Pfote,
Als wie drei Tropfen im blauen Meer, als wie drei Erbsen der Schote? [1])

(S. 14.) Sie wurden als Knaben viel geneckt ob ihrer Ähnlichkeit, und der gereizte Bruder Babekan warf einen spottenden Knaben mit einem Stein zu Tode. Mit eigener Gefahr retteten die andern das Leben des Bruders. Endlich trennten sie sich.

„Babekan schlug uns selbst die Trennung vor,
Die Ähnlichkeit, sagt er, wird stets uns schaden,
Sie macht uns zum Gespött nur, zum Gelächter,
Wo wir uns zeigen." [2])

(S. 16.) Unterdes hat Babekan eine reiche Heirat in Bagdad gemacht. Die arm gebliebenen Brüder suchen ihn darum auf. Ihre Ähnlichkeit mit dem ansässigen Babekan führt nun zu allerlei Verwechslungen. Vorerst lässt Ibad von einem Wirte seinem Hunger abhelfen. Von diesem, der ihn natürlich für Babekan hält, erfährt er allerlei über seinen Bruder und auch, dass dieser seine beiden Drillingsbrüder für tot ausgab.

Im zweiten Akte stehen sich die drei Brüder gegenüber.

... dieselbe Höhe, selbe Länge,
Für alle drei im Durchschnitt selbe Dicke. [3])

(S. 47.) Babekan hat wenig Freude an dem Wiedersehen; hatte ja schon Ibrahim, der Karawanenführer, und nun auch der Wirt an ihn Forderungen gestellt; auch befürchtet er:

„Wenn ihr vielleicht bei meiner Frau in meiner
Abwesenheit auch meine Rolle spieltet."

(S. 56.) [4]) Er giebt jedem fünf Zechinen und einen Rock, um sie loszuwerden.

---

[1]) (S. 95.) Han havde ventet endnu en dreng, men hustruen bragte ham trende.
Og ganske lignede da saa särt det ene foster det andet,
Som bönner tre i en knäkket ert, og som tre draaber i vandet.

[2]) (S. 97.) Han foreslog os der skilsmissen strax.
„Vor liighed," sagde han, „vil stedse skade,
Den er os kun til skam, og väkker latter."

[3]) (S. 124.) samme längde, samme dröide,
Og en kaliber for os tre.

[4]) (S. 132.) I fald
I kom til Lira, gav jer ud for mig —

Im dritten Akte begegnet Ibad der Gattin Babekans. Er lässt sich von ihr zweihundert Goldstücke holen und küsst sie als ihr Mann, da naht auch Syahuk, und es folgt eine Szene, die an Amphitruo erinnert.

Ibad. Nein, sie ist mein und keines andern Weib!
Syahuk. Nein! mein ist Lira, mein, und soll es bleiben.
Lira. Ich Unglücksel'ge!
Ibad. Lass' sie selber richten.
Sag, süsse Lira, bist du nicht die mein'ge?
Syahuk. Bist du nicht die mein'ge, holdes Engelskind?
Lira. Nein, keiner von Euch beiden ist Babekan;
Zwei Zaub'rer seid ihr.[1])

Alsbald löst Syahuk die Irrung.

Babekan findet es für nötig, seine Frau vor seinen Brüdern zu warnen; denn

sie sind in Bagdad hier
Und sehen mir so ähnlich, wie das Huhn
Dem eignen Ei.[2])

(S. 72.) Nur auf die Losung „Wein und Zechinen" darf sie ihn einlassen. Ibad hat sie belauscht und findet Einlass. Alle weiteren, zum Teil unterhaltlichen, zum Teil recht albernen[3]) Verwechslungen haben auf die Menächmen keinerlei Bezug mehr, selbst wenn man die hier besprochenen, dem Wirte und der Gattin gegenüber sich ereignenden hierher beziehen will, wozu indessen nichts zwingt.

---

[1]) (S. 138.) *S.* Nei, hun er min, og hun skal blive min.
L. Jeg ulyksalige!
I. Lad hende dömme
Imellem os! Siig, elskelige Lira!
Est du ei min?
S. Est du ei min, min engel?
L. Nei, ingen, ingen af jer er Babekan.
To troldmänd er I.

[2]) (S. 145.) de leve her i Bagdad,
Og ligne mig, som ägget ligner hönen.

[3]) Wiederholt schreibt Öhlenschläger den Misserfolg des Stückes der Schwierigkeit zu, drei so ähnliche Schauspieler zu finden. So Oehlenschlägers „Levnet fortalt af ham selv" (1831) II, 354. „Fornemmelig for den umuligheds skyld, at finde tre skuespillere, der lignede hinanden nok til ikke hvert öieblik at forstyrre illusionen," und Oehlenschlägers Erindr. (1851) IV, 47. „Trillingbrödrene giorde ikke den lykke, det fortiente. Det kom fornemmelig af den vanskeligked, at faae tre skuespillere til at ligne hverandre saaledes, at det blev naturligt, man tog den ene for den anden. Man vilde og kunde ingen masker bruge." (Vgl. das S. 538 u. 566 Gesagte.)

XII. Miles gloriosus.[1])

Der Gestalt des grossprecherischen Soldaten, der sich seiner Heldenthaten rühmt, der Abgott aller Weiber zu sein glaubt und um sein Mädchen betrogen wird, begegnen wir bei Plautus ziemlich oft. Tritt er nicht auf als handelnde Person, wie im Pönulus, Truculentus, den Bacchides, so wird doch seiner öfter gedacht.

In diesem Stücke nun ist der prahlerische Maulheld zur Hauptperson und zum alleinigen Vorwurfe eines Lustspieles geworden, das, wie Lessing sagt,[2]) „genugsam wegen des von alten und neuen Poeten so oft nachgeahmten Charakters eines grossprecherischen Soldaten bekannt" ist. Teuffel[3]) bezeichnet das Stück als eine „stark aufgetragene Zeichnung eines Bramarbas, nicht ohne Gedehntheiten und Unwahrscheinlichkeiten, doch im ganzen wohl angelegt und heiter ausgeführt."

Was den Titel betrifft, so hat Lessing[4]) denselben als „Glo-

---

[1]) Danz (Wimariae 1804); Lindemann (Leipz. 1827); Vallauri (Torino 1855); A. Lorenz (Berlin 1869); J. Brix (Lpz. 1875); R. J. Tyrell (London 1881). Hier ist zitiert nach Fleckeisen.

[2]) Beiträge, S. 50.

[3]) Gesch. der röm. Litt., S. 150.

[4]) Hamburg. Dramat. Einundzwanzigstes Stück. „Ein Titel muss kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder vier, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrigue verrieten. Hierunter gehört des Plautus ‚Miles gloriosus'. Wie kommt es, dass man noch nicht angemerkt, dass dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloss ‚Gloriosus'; so wie er ein anderes ‚Truculentus' überschrieb. ‚Miles' muss der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloss auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso grossprecherisch; er rühmt sich, nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte ‚Gloriosus' liegen; aber sobald man ‚Miles' hinzufügt, wird das ‚gloriosus' nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero (De officiis. I, 38) verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON Graece huic nomen est Comoediae,
Id nos Latine GLORIOSVM dicimus,

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, dass eben das Stück des Plautus gemeint sei. Der Charakter eines grossprecherischen Soldaten kam in mehreren Stücken vor. Cicero kann ebenso wohl auf den Thraso des Terenz gezielt haben."

riosus" mit Auslassung der Bezeichnung Miles gefordert, was Fleckeisen[1]) untersützt. Als Original der plautinischen Komödie gilt der Ἀλαζών eines unbekannten griechischen Dichters, während die Eingangsszene dem Κόλαξ des Menander oder dem Ἀλαζονευτείχης des Diphilos entnommen sein soll.[2])

Den ersten Akt leitet der Soldat Pyrgopolinices, der Türmebezwinger, ein. Ihm zur Seite steht sein Parasit Artotrogus, Brockenschröter,[3]) Brockenschnapper, wie ihn Binder nennt, der die Heldenthaten seines Herrn und seine Schönheit in den Himmel hebt. Pyrgopolinices ist eben beschäftigt, die dem Könige Seleukus versprochene Rekrutierung durchzuführen (*V.* 75):

> Nam rex Seleucus me opere orauit maxumo
> Vt sibi latrones cogerem et conscriberem.
> [Ei] rei hunc diem mihi operam decretumst dare.

Den zweiten Akt beginnt Palästrio, der Sklave des Soldaten, mit einer Art von Prolog. Von ihm erfahren wir, dass wir uns in Ephesus befinden. Palästrio hatte früher einen andern Herrn in Athen. Dieser wurde von Staatswegen nach Naupaktus gesandt. Unterdessen kam Pyrgopolinices nach

---

[1]) Rhein. Mus. XIV, 628. — Vgl. dagegen für den vollen Titel, wie er überliefert ist, W. Hertzberg, Übersetzung S. 356; A. Riese im Rhein. Mus. XXII, 303.

[2]) Teuffel, Studien, S. 273. „Der Prolog des ‚Miles gloriosus' (II, 1, 8 f.) enthält die Angabe: Ἀλαζών graece huic nomen est comoediae, id nos latine Gloriosum dicimus. Die Weglassung des Namens des griechischen Dichters und der etwas schwankende Ausdruck, der an sich auch die Annahme blosser Abstraktion aus dem lateinischen Titel zuliesse, könnte Bedenken erregen, wenn der Prolog nicht sonst manche unverwerfliche und wertvolle Angaben enthielte. Die Stellung dieses Prologes weist allerdings darauf hin, dass es mit der Eingangsszene eine besondere Bewandtnis habe, wenngleich der Vorwurf der ‚Verbindungslosigkeit' nicht ganz gegründet scheint; vgl. I, 1, 72 ff. mit IV, 1, 2 ff. Ob nun aber jene aus dem Kolax des Menander genommen ist, wie W. A. Becker meinte, oder aus dem Ἀλαζονευτείχης des Diphilus, wie Ritschl vermutete, wird sich schwer entscheiden lassen; für das erste spräche, dass das, was den Eingang von dem Folgenden unterscheidet, die Rolle des Parasiten ist; für das zweite der Name des Miles Pyrgopolinices."

[3]) Lessing, Hamb. Dram. Neunzigstes Stück: „Von ihrem ersten Ursprung an, das ist, sobald sich die jambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der grosssprecherische, feige Soldat hiess nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme, er hiess Pyrgopolinices, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarutzer, der diesem um das Maul ging, hiess nicht wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt; er hiess Artotrogus, Brockenschröter."

Athen, sah die Geliebte des eben in Naupaktus weilenden Jünglings, gewann ihre Mutter für sich und entführte gegen ihren Willen die Tochter nach Ephesus. Kaum hatte Palästrio dies alles gesehen, als er ein Schiff nahm, um zu seinem Herrn zu segeln und ihm Mitteilung von dem Geschehenen zu machen. Aber Seeräuber nahmen ihn gefangen und verkauften ihn, und so wurde er Sklave des Pyrgopolinices. Bei diesem fand er die Geliebte seines früheren Herrn; sie nickte ihm zu, damit er schwiege; zu gelegener Zeit jedoch erzählte sie ihm, dass sie den Krieger hasse und nur nach ihrem ersten Geliebten heisse Sehnsucht fühle. Dies schrieb der Sklave sogleich seinem früheren Herrn, ein Kaufmann übermittelte ihm den Brief, und sofort eilte der junge Mann nach Athen, wo er bei dem Nachbarn des Pyrgopolinices Quartier nahm. Palästrio hat die Wände beider Häuser an einer Stelle durchbrochen, und so können jetzt die Liebenden ungehindert beisammen sein.

Periplecomenus, der Nachbar des Pyrgopolinices, tritt auf, zankend, dass einer von den Leuten des Soldaten vom Dache aus in seine Behausung geblickt habe, als er hinaufstieg, einen entsprungenen Affen zu fangen. Dieser sah nämlich, wie sein Gastfreund Pleusicles und Philocomasium, die Geliebte des Pyrgopolinices, sich herzten und küssten. Palästrio, dem dies sehr unlieb kömmt, denkt nach, was sich noch machen lasse, und „et dulice et comoedice“ (*V.* 213) findet er den Ausweg. Er will dem Soldaten, seinem Herrn, vormachen, Philocomasium habe noch eine Zwillingsschwester, „tam similem quam lacte lactist“ (*V.* 240). Diese sei eben „cum amatore aliquo suo“ angekommen und im Hause des Periplecomenus abgestiegen. Periplecomenus nimmt es auf sich, hiervon Philocomasium zu verständigen, und geht ab.

Der Hüter Philocomasiums, der Sklave Sceledrus, erscheint; er berichtet seinem „conseruos“, was er heute von Philocomasium gesehen habe, und wie er es seinem Herrn mitteilen müsse. Palästrio versichert ihm, sie sei im Hause des Soldaten; Sceledrus stellt sich vor die Thüre, und zu seiner Überraschung tritt Philocomasium aus derselben und erzählt freudig, dass ihre Schwester aus Athen angekommen sei, sodass Sceledrus bereits an seinen Irrtum glaubt und seinen Herrn zu fürchten beginnt, ob er sich auch doch noch immer einredet: „Non uidi eam, etsi uidi“ (*V.* 407). Nach kurzer Abwesenheit tritt Philocomasium aus dem Hause des Periplecomenus, zu welchem sie ja durch die durchbrochene Wand Zugang hat. Sceledrus ruft sie an: „uiti probrique plena“ (*V.* 423); sie aber thut, als kenne sie ihn nicht, und sagt, sie sei eben von Athen hierher gelangt. Palästrio stellt sich schlauerweise

gleichfalls, als halte er sie für das Mädchen seines Herrn; er schickt den Sceledrus ins Haus, dieser aber kömmt sogleich wieder mit der Meldung, sie sei wirklich zu Hause, „in lecto cubat“ (*V.* 470). Sceledrus ist froh, dass er seinen Herrn nicht mit einer voreiligen Anzeige bedient habe. Palästrio geht, worauf Periplecomenus den Sklaven Sceledrus noch scharf anspricht, wie er sich habe beikommen lassen können, eine fremde Dame zu beleidigen. Er bringt ihn zu einer demütigen Abbitte (*V.* 541):

Meae [ut] inscitiae
Et meae stultitiae ignoscas. nunc demum scio
Me fuisse excordem, caecum, incogitabilem,

und (*V.* 547):

Meruisse me equidem maxumum fateor malum
Et tuae fecisse me hospitae aio iniuriam.

Im dritten Akte tritt Palästrio mit Pleusicles und Periplecomenus auf. Pleusicles bedauert, dass er den alten Herrn mit seinen Liebesabenteuern behellige; es entspinnt sich ein längeres, äusserst hübsches Gespräch, in welchem der joviale, gutmütige Charakter des alten Hagestolz Periplecomenus in trefflicher Weise entwickelt wird. Periplecomenus soll Palästrio seinen Ring anvertrauen. Er soll ein Weib herbeischaffen, das sich für seine Ehefrau ausgeben und sich in Pyrgopolinices verliebt stellen will, was er zusagt. Pleusicles und Periplecomenus treten ab. Der Kellerbursche Lucrio naht und erzählt, Sceledrus sei betrunken in Schlaf verfallen. Unterdessen hat Periplecomenus an der meretrix Acroteleutium das Weib gefunden, das sich als Frau und Geliebte ausgeben will. Der Baumeister des Planes — „hic noster architectust“ (*V.* 901) — Palästrio, entfaltet seine Idee weiter.

Am Beginne des vierten Aktes berichtet Palästrio seinem Herrn Pyrgopolinices, dass eine „luculenta atque festiua femina“ sich nach seiner „pulcra pulcritudo“ (*V.* 959) sehnt. Sie sende ihm diesen Ring. Pyrgopolinices ist sofort in Feuer für sie. Philocomasium ist ihm bereits zur Last, weshalb Palästrio ihm rät, sie mit alledem, was er ihr bisher geschenkt habe, weiterzuschicken. Milphidippa, die angebliche Magd Acroteleutiums, tritt auf und erzählt Palästrio von der unbeschreiblichen Sehnsucht ihrer Gebieterin nach Pyrgopolinices. Seitwärts stehend, hört dieser den ganzen Bericht mit an. Alsdann tritt er vor und thut, als ob ihm Acroteleutiums Liebe lästig wäre. Da aber Milphidippa fortgegangen ist, berät sich Pyrgopolinices mit Palästrio, wie er Philocomasium los werden könnte, „quin si uoluntate nolet, ui extrudam foras“

(*V.* 1124). Palästrio wiederholt seinen bereits früher erteilten Rat, das Mädchen friedlich mit all seiner Habe weiterzuschicken, womit sich Pyrgopolinices einverstanden erklärt. In der nächsten Szene treten Acroteleutium, Milphidippa und Pleusicles auf. Palästrio entwickelt seine Pläne weiter. Acroteleutium hat sich aufs äusserste verliebt zu stellen; Pleusicles, als Schiffsmann verkleidet, soll Philocomasium abführen, die sich trostlos über den Verlust des Geliebten zeigt. Alle gehen an ihre Posten; da tritt Pyrgopolinices und bald nachher Acroteleutium auf. Pyrgopolinices spielt anfangs ihr gegenüber den Stolzen, endlich erklärt er, ihr ins Haus zu folgen. Pleusicles als Schiffer tritt auf, um Philocomasium und all ihren Besitz abzuholen. Philocomasium nimmt rührend Abschied. Sie gebärdet sich, als breche ihr Herz, da sie den Geliebten verlassen soll. Nicht minder erschüttert benimmt sich Palästrio, der ihr folgen und den edlen Herrn nicht mehr bedienen soll (*V.* 1359):

> Muliebres mores discendi, obliuiscendi stratiotici.
> Iam non possum: amisi omnem lubidinem.

Die Trennung ist vollzogen. Pyrgopolinices eilt zu seiner neuen Geliebten; ein Sklave des Hauses weist uns bereits auf den Lärm im Hause hin (*V.* 1388):

> Ipsus illic sese iam inpediuit in plagas.
> Paratae insidiae sunt: stat in statu senex,
> Vt adoriatur moechum, qui formast ferox,
> Qui omnis se amare credit, quaeque aspexerit:
> Quem omnes oderunt, qua uiri qua mulieres.
> Nunc in tumultum ibo: intus clamorem audio.

Der fünfte Akt, der nur eine Szene umfasst, bringt den versprochenen „tumultus". Periplecomenus, der vermeintliche Gatte Acroteleutiums, lässt durch seine Sklaven, unter diesen den Koch Cario, Pyrgopolinices aus dem Hause schleppen. Er soll entmannt werden, was der Koch mit Freuden übernimmt (*V.* 1398):

> Quin iam dudum gestit moecho [huic] hoc abdomen adimere.
> Faciam uti quasi puero in collo pendeant crepundia.

Erst wird er gehörig mit Knütteln geprügelt, dann bittet er, ehe geschnitten wird, „prius quam secat" (*V.* 1408), nur um ein Wort. Er verteidigt sich damit, dass er die Frau für eine Witwe hielt, schwört, dass er einsehe, wie recht ihm geschehe, dies alles zu dulden, und zahlt den Sklaven eine Mine Goldes, damit er, „saluis testibus" (*V.* 1420), entlassen werde. — Sce-

ledrus meldet ihm noch, dass der Schiffer Pleusicles war und schon vor dem Thore mit Philocomasium begann (*V.* 1433), „ausculari atque amplexari inter se.“ Nun erst durchschaut Pyrgopolinices den ganzen Plan, und dass ihn sein Sklave, „scelus uiri Palaestrio,“ betrogen habe. Mit einer Art Nutzanwendung im Munde des Sceledrus (*V.* 1435):

Iure factum iudico:
Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet:
Magis metuant, minus has res studeant,

die von andern[1]) allerdings wirksam dem Pyrgopolinices zugeteilt wird, schliesst das Stück.

Die Aktabteilung der gewöhnlichen Ausgaben passte wohl für unsere Bühne nicht.

Der erste Akt mit seinen acht und siebenzig, der letzte mit seinen vier und vierzig Versen steht allzu dürftig neben den umfangreichen übrigen drei; darum haben Rapp und Binder das ganze Stück in ein Vorspiel (= Actus I), einen Prolog (II, *V.* 79—156) und drei Akte geteilt.

Die Figur des Miles Gloriosus mit seinem vielsagenden Namen Pyrgopolinices, der die Türme der Städte im Sturme nimmt, ist aufs eingehendste gezeichnet. Vor allem sind es seine kriegerischen Thaten, von denen wir nichts sehen, und seine sinnliche Lüsternheit, deren Proben uns vor Augen liegen. Er, den Milphidippa „urbicape, occisor regum“ (*V.* 1055) anspricht, der siebentausend Feinde an einem Tage vernichtete (*V.* 46), der in Kappadozien, „uno ictu“, fünfhundert Mann erschlagen hätte, wenn sein Schwert nicht stumpf geworden wäre, „ni hebes machaera foret“ (*V.* 53), der, wie aus seinen Reden hervorleuchtet, der Freund und die rechte Hand des Königs Seleukus ist (*V.* 75), ist nicht bloss der Liebling des Mars, sondern auch der Venus (*V.* 1384), wie ihm sein puer schmeichelt; ja sogar ihr Enkel. „Nepos sum Veneris“ (*V.* 1265); den Morgen, nachdem Ops den Juppiter geboren hatte, kam er zur Welt.

Postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust.

(*V.* 1082.) — Die schrecklichen Prahlereien, die er zum besten giebt, von all seinen erschlagenen Feinden, unter welchen selbst Neptuns Enkel war, (*V.* 13):

Quemne ego seruaui in campis Gorgonidoniis,
Vbi Bumbomachides Clutomestoridysarchides
Erat inperator summus, Neptuni nepos?

---

[1]) Rapp (Die pl. L.), S. 190: „Die Nutzanwendung ist aber offenbar weit komischer im Munde des Geprügelten.“

kennzeichnen sich natürlich als greifbare, plumpe Lügen. Wer ärger lügen kann, als er, sagt sein Parasit, mag mich als Sklaven haben (*V.* 21):

> Periuriorem hoc hominem siquis uiderit
> Aut gloriarum pleniorem, [hercle is quidem]
> Me sibi habeto, ego me [ei] mancupio dabo: nisi
> Vnum epityrum estur [insanum] insane bene.

Geld besitzt er nach Scheffeln (*V.* 1064):

> Plus [pol] mi auri millest modium Philippi.

Der „miles usque caesariatus“ (*V.* 768) ist aber auch im vollsten Sinne des Wortes ein „moechus miles“ (*V.* 1131). Er stellt gleichmässig allen Weibern nach (*V.* 775):

> Erus meus ita magnus moechus mulierumst, ut neminem
> Fuisse adaeque neque futurum credam.

Sein Sklave nennt ihn einen trefflichen Beschäler (*V.* 1111):

> nam tu quidem
> Ad equas fuisti scitus admissarius,
> Qui consectare qua maris qua feminas.

Vor allem auf den Ehebruch hat er sich eifriger denn auf alles Übrige verlegt (*V.* 802):

> „Qui nisi adulterio studiosus rei nulli aliaest inprobus.“

Freilich gereicht ihm seine unwiderstehliche Schönheit etwas zur Entschuldigung. Alle Weiber verfolgen ihn. Es ist ein Unglück, seufzt er, wenn ein Mann so schön ist (*V.* 68):

> Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem.

Er kann sich der Damen nicht erwehren (*V.* 777):

> Atque [is] Alexandri praestare praedicat formae suam:
> Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres.

Diese stets hervorgehobene[1]) Schönheit verblendet den Krie-

---

[1]) Vgl. z. B. *V.* 58. Te omnes amant mulieres, neque [id] iniuria, *Cum sis tam pulcer.*
V. 1021. Quid? ego astabo hic tantisper *cum hac forma?*
V. 1041. Ecastor hau mirumst: te habes carum, *Hominem tam pulcrum — —*
V. 1086. *Ne magis sim pulcer quam sum:* Ita me mea forma habet sollicitum.
V. 1211. Saltem id uolup est, quom *ex uirtute formae* [id] euenit tibi . . .
V. 1328. [Ita] *forma huius*, mores, uirtus animum attinuere hic tuum
und noch zahlreiche Stellen.

ger, und gerne glauben wir Palästrio, der den Verstand seines Herrn sehr gering anschlägt (*V.* 236):

Neque habet plus sapientiae quam lapis

oder (*V.* 1024):

Nullumst hoc stolidius saxum.

Mehrmals hören wir eine zutreffende Personalbeschreibung des ganzen Menschen.

Palästrio schildert ihn (*V.* 89) als:

gloriosus, inpudens,
Stercoreus, plenus periuri atque adulteri,
Ait sese ultro omnis mulieres sectarier.
Is deridiculost, quaque incedit, omnibus:
Itaque hic meretricis, labiis dum ductant eum,
Maiorem partem uideas ualgis sauiis.

Acroteleutium sagt von ihm (*V.* 923):

Populi odium quidni nouerim, magnidicum, cincinnatum,
Moechum unguentatum?

Dieser Gestalt eines verabscheuungswürdigen Wüstlings und Prahlers steht der feine Lebemann (*V.* 659, „omnes mores ad uenustatem ualent"), der „lepidus senex" (*V.* 135, 655), Periplecomenus, zur Seite. Vier und fünfzig Jahre alt (*V.* 629), will er noch nicht zu den alten Herren zählen.

Clare oculis uideo, sum pernix manibus, pedibus mobilis,

meint er (*V.* 630), und Palästrio bestätigt gerne:

Si albicapillus hic uidetur, ne utiquam ab ingeniost senex:
Inest in hoc amussitata sua sibi ingenua indoles.

Noch reichlich fühlt er Lebenslust in sich (*V.* 641):

Set ego amoris aliquantum habeo humorisque etiam in corpore
Nequedum exarui ex amoenis rebus et uoluptariis.

Herrlich schildert er sich im Weiteren:

Vel cauillator facetus uel conuiua commodus
Itidem ero: neque ego oblocutor sum alteri in conuiuio.
Incommoditate apstinere me aput conuiuas commodo
Conmemini: et meae orationis iustam partem persequi
Et meam partem itidem tacere, quom alienast oratio.
Minume sputator, screator sum, itidem minume muccidus:
Neque alienum ego umquam scortum subigito in conuiuio:
Neque praeripio pulpamentum neque praeuorto poculum:
Neque per uinum umquam ex me exoritur discidium in conuiuio.
Siquis ibist odiosus, abeo domum, sermonem segrego.
Venerem, amorem amoenitatemque accubans exerceo.

Er ist unverheiratet geblieben, weil er die rechte Frau, die zu ihm gepasst hätte, nie fand (*V.* 684):

Nam bona uxor, si ea duci [potis] est usquam gentium,
Vbi eam possiem inuenire?

und weil er nie die Sorge um Weib und Kind auf sich nehmen wollte, was er (*V.* 719 ff.) hübsch durchführt. Mit scharfem Blicke beobachtet er die Welt und die Menschen. Es ist ein trefflicher alter Herr, der selbst zu leben versteht, der einst die Jugend genossen und diese Zeit nicht vergessen hat. Es giebt keinen (*V.* 658):

Lepidiorem ad omnis res nec qui amico sit amicus magis.

Er ist ein fein durchgeführtes Gegenstück zu Pyrgopolinices, der alle Freuden des Lebens — Liebe, Wein und Lust — in erlaubter, anständiger Weise sich zu verschaffen versteht, ohne zum Cyniker, wie der Miles, zu werden.

Dem „Baumeister" des ganzen Planes, Palästrio, dessen herrlicher Grundsatz ist (*V.* 477):

Plus oportet scire seruom quam loqui,

(Vgl. S. 404) folgen wir mit vollem Interesse. Wir freuen uns seiner erträglichen Sklaverei (*V.* 351):

Nam quoiquam [alii] quam illi in nostra meliust famulo familia,

und gönnen ihm gerne die wohlverdiente Freiheit.

Gewissermassen ein Rivale des Palästrio ist sein Mitsklave Sceledrus, dessen thörichten Eifer und plumpe Geschäftigkeit Periplecomenus mit den Worten kennzeichnet (*V.* 586):

Sat edepol certo scio
Occisam saepe sapere plus multo suem:
Qui adeo admutiletur ne id quod uidit uiderit.

Das Bild eines gewandten Sklaven ist Lucrio, „qui illi suppromu's" (*V.* 825):

Der Parasit Artotrogus tritt nur in einer Szene auf; dann wird er als Botschafter an den König Seleukus mit den gemieteten Söldnern geschickt (*V.* 948). Er ist ein gemeiner Speichellecker, der den Hochmut seines Herrn nährt und seine Leidenschaften schürt. Da ihm dieser verspricht (*V.* 50):

Dum tale facies quale adhuc, adsiduo edes,

hat er die Richtschnur für sein ferneres Verhalten. Er muss wohl zu allem ja sagen (*V.* 33).

> Venter creat omnis has aerumnas: auribus
> Perhauriendumst, ne [mihi] dentes dentiant,
> Et adsentandumst quidquid hic mentibitur.

Dem jungen Pleusicles macht Rapp[1]) den Vorwurf der Frostigkeit als Liebhaber; allerdings zeigt er sich nicht als den feurigen Jüngling, als welche andere plautinische Liebhaber sich erweisen. Palästrio nennt ihn einen „adulescens optumus" (*V.* 99). In seiner Verteidigung des ehelichen Lebens, gegenüber dem Hagestolz Periplecomenus, wird er doch warm und vertritt den Grundsatz des Vicar of Wakefield (*V.* 682): „procreare liberos lepidumst opus."

Die weiblichen Figuren sind gut durchgeführt, obwohl es nicht unrichtg ist, wenn Rapp[2]) sagt, es sei eigenartig, „wie die beiden Hauptfiguren der Intrigue, d. h. die um derer Liebe willen das Stück eigentlich spielt, Pleusicles und Philocomasium, in ihrer poetischen Ausstattung vernachlässigt sind, während sich die bloss vermittelnden, intriguierenden Teile, wie Palästrio und Acroteleutium, recht in den Mittelpunkt des Gemäldes drängen." Philocomasium wird durch ihre Liebe zur Schlauheit getrieben (*V.* 591):

> Nimium festiuam mulier operam praehibuit.

Sie weiss, wie böse Weiber sein können, und will es noch mehr sein (*V.* 355):

> edocebo
> Minume malas ut sint malae; mihi solaest quod superfit.

Acroteleutium und Milphidippa sind gleichfalls zu jedem Streiche geschickt; zwei bessere sind nicht zu finden (*V.* 803):

> Non potuit reperire, si ipsi Soli quaerundas dares,
> Lepidiores duas ad hanc rem quam egomet.

Milphidippa (*V.* 794, „Est prime cata) gewinnt schon durch ihr hübsches Wesen (*V.* 989, „bellulast"; *V.* 1003, „nimium lepida nimisque nitida femina") den lüsternen Pyrgopolinices.

Im ganzen bestätigen die drei weiblichen Charaktere des Stückes die Worte, welche Palästrio über das Weib ausspricht (*V.* 190):

---

[1]) Die pl. L., S. 30.
[2]) A. a. O., S. 31.

Nam mulier holitori numquam supplicat, si quast mala:
Domi habet hortum et condimenta ad omnis † molis maleficas,
[Domi] habet os, linguam, perfidiam, malitiam atque audaciam,
[Confidentiam, confirmitatem, fraudulentiam]
Domi dolos, domi delenifica facta, domi fallacias.

Der Miles Gloriosus hat sich die Bühne aller Nationen und aller Jahrhunderte erobert. „Ex hac fabula," sagt Ussing,[1]) „ut ex uberrimo fonte quot postea fluxerint vel fabularum partes et personae enumerare longum est. Quid enim frequentius est in antiquis Italorum, Hispanorum, Gallorum, Anglorum quam milites isti gloriosi (Capitani) horrendis nominibus insignes, ignaviam animi inani iactantia tegentes? Hi autem quum ex ipsa hominum vita, tum magis etiam ex Plauto et Terentio expressi sunt."

Vielfach spielt bei der Figur des Kapitäns (S. 103—108) neben dem plautinischen Pyrgopolinices der terentianische Thraso mit, ein Miles, der um ein paar Jahrzehnte jünger ist,[2]) als jener des Plautus. Die direkten Nachahmungen des ganzen plautinischen Stückes sind nicht gerade viele, zahllos aber sind jene Komödien, in welche der Miles verpflanzt ist. Da nun diese nicht minder dem Thraso des Terenz, als dem Pyrgopolinices des Plautus entwachsen sein können, meist sogar in beiden wurzeln, können ein paar Worte über die Erscheinung des Thraso nicht unterdrückt werden.

Im Eunuchus des Terenz[3]) ist die Gestalt des Thraso nur episodisch, darum nicht so ausgemalt, wie im Miles.[4]) Dennoch tritt er uns auch hier als der selbstgefällige Mann entgegen, der stets mit sich zufrieden ist.

Est istuc datum
Profecto, ut grata mihi sint quae facio omnia,

[1]) Band IV (1882), S. 223.

[2]) Der Miles gloriosus „fällt zwischen 560 und 568, also ungefähr 565 d. St. (Varr.)" Teuffel, Studien, S. 274; der Eunuchus ins Jahr 593. (Teuffel, G. d. r. Litt.), S. 175.

[3]) Fleckeisen, P. Terentii comoediae. Lips. (Teubn.) 1881.

[4]) Bei George Colman (The Comedies of Terence. London 1765) findet sich S. 111 eine Note Cookes über Pyrgopolinices und Thraso: „Pyrgopolinices and Thraso are both full of themselves, both boast of their valour, and their intimacy with princes, and both fancy themselves beloved by all the women, who see them; and they are both played off by their Parasites; but they differ in their manners and their speech. Plautus' Pyrgopolinices is always in the clouds, and talking big and of blood and wounds like our heroes commonly called Derby Captains. Terence's Thraso never says too little, nor too much, but is an easy ridiculous character, continually supplying the Audience with mirth, without the wild extravagant bluster of Pyrgopolinices." — Vgl. auch: Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus. (3 Bdch.) Erklärt von Aug. O. Fr. Lorenz. (Berlin 1869.) S. 253.

rühmt er sich (*V.* 395). Er war der Tafelgenosse des Königs (*V.* 401):

Gnatho. Rex te ergo in oculis —
Thraso. Scilicet.
Gnatho. Gestare?
Thraso. Vero: credere omnem exercitum,
Consilia.
Gnatho. Mirum.
Thraso. Tum sicubi eum satietas
Hominum aut negoti siquando odium ceperat,
— — — — — — — — — —
Tum me conuiuam solum abducebat sibi.

Im Kampfe will er die Methode des Königs Pyrrhus befolgen und sich dahin stellen, wo er am sichersten ist: „Ego ero post principia" (*V.* 781). Auf Gnathos Bemerkung:

Illuc est sapere: ut hosce instruxit, ipsus sibi cauit loco,

erwidert er:

Idem hoc iam Pyrrhus factitauit. (*V.* 783.)

Seinen Rückzug weiss er schön zu decken (*V.* 789):

Omnia *prius* experiri *quam armis* sapientem decet.
Qui scis an quae iubeam *sine ui* faciat?

Einige dieser Züge sind, wie bemerkt, auf die Capitani, die im Pyrgopolinices des Plautus ihr Prototyp haben,[1]) übergegangen.

Der spanischen Übersetzung des Miles gloriosus eines Anonymus ist bereits oben (S. 503) Erwähnung geschehen. Sie führt den Titel „La comedia de Plauto intitulada: Milite glorioso, traducida en lengua castellana. En Anvers, en casa de Martin Nucio. M.D.LV."[2]) Von dieser Antwerpener Übersetzung von 1555 finden sich im zweiten Bande der Biblioteca de autores españoles[3]) Proben, welche auf die Arbeit

[1]) Vgl. über die Figuren des Miles gloriosus und seinen Parasiten bei älteren und neueren Dichtern Anhang S. 243—258 bei Lorenz a. a. O. — Alle diese capitani kann man in wenig Worten schildern, wie Fernan Caballero (Verano en Bornos, Cart. III) ihren Kommandanten zeichnet: „El comandante cuando resuella, parece que no cabe en el mundo; pero no es de paño fino, y á lo mejor descubre la trama."

[2]) Barrera, Catál., S. 565.

[3]) Madrid (Rivadeneyra) 1848, S. 200.

schliessen lassen. Sie umfassen die Reden des Periplecomenus (*V.* 672—681):

Morus es.
Nam in mala uxore atque inimico siquid sumas, sumptus est:
In bono hospite atque amico quaestus est quod sumitur,
Vt quod in diuinis rebus sumptumst sapienti lucrost.
Deum uirtute [satis] est, unde accipiam [te] aput me comiter.
Es, bibe, animo opsequere mecum atque onera te hilaritudine:
Liberae sunt aedes, liberum autem [esse] egomet me uolo.
Nam mihi deum uirtute dicam propter diuitias meas
Licuit uxorem dotatam genere summo ducere:
Set nolo mi oblatratricem in aedis intro mittere.

Spanisch: No estás bien en los negocios; porque en la mala mujer y en el enemigo todo cuanto se gasta es perdido; pero con el huésped, y con el amigo ganancia es lo que se gasta, y tengo por buena dicha topar con huespedes de mi condicion á quien reciba en mi casa; come y huelga y bebe libre, quiero gozar de mi con libertad, porque por la misericordia de los dioses y por las riquezas que me concedieron, pude muchas veces casarme con alguna de muchas mujeres que se me ofrecieron de muy buena casta y con mucho dote, pero no quise meter en mi casa una gruñidora con quien perdiese mi libertad.

Und *V.* 705—716:

Quando habeo multos cognatos, quid mihi opus est liberis?
Nunc bene uiuo et fortunate atque ut uolo atque animo ut lubet.
[Nam] mea bona meis cognatis dicam, inter eos partiam:
[Ideo ut liberi] me curant; uisunt quid agam, ecquid uelim:
Prius quam lucet adsunt, rogitant noctu ut somnum ceperim.
[Eos pro liberis habebo, qui mihi mittunt munera].
Sacruficant: dant inde partem mihi maiorem quam sibi,
Abducunt me ad exta, me ad se ad prandium, ad cenam uocant.
Ille miserrumum se retur, minumum qui misit mihi.
Illi inter se certant donis: egomet mecum mussito:
Bona mea inhiant: [at] certatim nutricant et munerant.

Spanisch: Como tengo muchos parientes no me hacen falta los hijos; agora vivo á mi voluntad y dichosamente siguiendo lo que se me antoja; cuando me muriere, dejaré mis bienes a mis deudos que los partan entre sí; ellos comen conmigo, curan de mi salud, vienen a ver que hago, si mando alguna cosa; antes que amanezca ya estan en mi cámara; preguntanme si he dormido bien aquella noche, tengolos en lugar de hijos; envianme presentes y regalos; si hacen sacrificios, dan de ellos mayor parte a mi que a si; sacanme de mi casa, llévanme a las suyas a comer y cenar; aquel se tiene por mas desdichado que me envió menos; ellos debaten entre si con sus presentes; y callo y recibolos; desean mis bienes; pero entre tanto consérvanlos y acreciéntanlos con los suyos.

In Italien wurde auch unter dem Nachfolger des Herzogs Ercole I., seinem Sohne Alfonso I., das antike Lustspiel gepflegt. Unter seiner Regierung wurde der „Soldato millanta-

tore", ovvero il Miles gloriosus di Plauto volgarizzato in prosa da Celio Calcagnini[1]) aufgeführt.[2])

Eine gelungene Nachdichtung des Miles verdankt die italienische Litteratur der Feder des Lodovico Dolce. Sein Lustspiel führt den Titel „Il Capitano".[3]) Der Prolog erwähnt das Verhältnis zu Plautus:

Mi uolgo a dir, ch' io u' appresento *Plauto:*
Non ch' io ue 'l rechi con le man, ma portolo
Con la lingua,[4]) e se a uoi piace d' attenderci:
Vedrete comparerui innanzi il Milite
Ma con altra diuisa, e fatto giouane.

I. Akt. (1.) Torquato Capitano und sein Parasit Manilio treten, wie bei Plautus, ein (*V.* 1):

Curate ut splendor meo sit clupeo clarior,
Quam solis radii esse olim quom sudumst solent:
Fate che l' arme mie siano piu lucide
Che non è 'l Sol, quand' è più chiaro l' aere.

Der Parasit macht hierzu die betreffenden boshaften Bemerkungen:

Ascoltate brauura d' huom piu timido
Che gli Conigli, i Caprioli, o i Lepori.

Sein Schwert steckt schon zu lange müssig in der Scheide, „quae misere gestit stragem facere ex hostibus" (*V.* 8):

Io so com' ella brama e par che smanie
Di tagliar colli, e far balzar per aria
Busti, piei, gambe, man, caualli, & huomini,

worauf Manilio bemerkt:

Cosi suole amazzar le pulci e i cimici.

Wie Artotrogus, schmeichelt ihm Manilio ins Gesicht und rühmt seine Heldenthaten (*V.* 52):

Quid in Cappadocia, ubi tu quingentos semul,
Ni hebes machaera foret, uno ictu occideras?
— — non è menzogna o fauola,
Quando in un colpo sol priuaste d' animo
Trecento Mameluchi: e se disgratia
Non ui faceua alhor la spada rompere
Sarebbono arriuati a piu di milia.

---

[1]) Argelati. III, 235.
[2]) Tiraboschi. VII, 858. Gasparo Sardi, Storie di Ferrara.
[3]) Il Capitano, Comedia di M. Lodovico Dolce. Di nvouo ricoretta e ristampata. (In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari 1560.) 36 fol.
[4]) Dieser Witz stammt aus dem Prologe der Menächmi (*V.* 3).
Adporto uobis Plautum, lingua, non manu:
Quaeso ut benignis accipiatis auribus.

Wie Artotrogus, rühmt Manilio Torquatos Erfolge bei den Damen (*V.* 54):

> Ma che ui dirò io della bellissima
> Vostra persona:
> Tal che tutte le donne che ui ueggono,
> Per uille e per città ne fanno smanie.

Er selber findet, dass Michel' Angelo und andere Maler ihn vornehmlich als den Hauptmann im Leiden Christi brauchen könnten.

(2.) Truffa, der plautinische Palästrio, der Diener Torquatos, spricht, wie dieser bei Plautus, den Prolog. Der Capitano ist aus Siena. In Genua hatte Truffa einen jungen Herrn gehabt, „gentile, accostumato, ricco e nobile," namens Fabio. Dieser war in ein armes, wunderhübsches Mädchen, Fulvia, verliebt, die ihn wieder liebte, „che Fabio e ella eran duo corpi e un' anima." Unterdessen musste der junge Fabio in Handelsgeschäften nach Venedig, und der Capitano kam nach Genua. Er sah Fulvia, sie gefiel ihm, und ihre Mutter, vom Gelde verlockt, gab ihm das Mädchen gegen seinen Willen. Sie lebt nun in Rhagusi in seinem Hause. Sofort eilte Truffa nach Venedig, um seinen Herrn von dem Vorgefallenen in Kenntnis zu setzen, wurde aber von maurischen Korsaren gefangen und an einen Janitscharen verkauft, der ihn seinem Freunde, dem Capitano, „questa bestia inutile," schenkte. Sobald er Torquatos Haus betrat, erblickte er Fulvia. Sie thaten, als würden sie einander nicht kennen. Truffa benachrichtigte brieflich Fabio, dieser kam sofort hierher und stieg bei dem alten Freunde seines Vaters, Biagio, dem Nachbarn Torquatos, ab. Da ihn nur eine Wand von der Geliebten trennte,[1]) so fand Fabio Gelegenheit, dieselbe an einer Stelle zu durchbrechen, und kann so nach Belieben mit Fulvia verkehren. Dies alles stimmt genau zu Plautus (*V.* 79—155).

(3.) Biagio giebt Befehl, dass von des Capitano Leuten keiner mehr auf dem Dache gelitten werden dürfe, „di cercar scimie," mit Ausnahme Truffas. Wie im Originale, erzählt nun Biagio dem Truffa, dass heute ein Diener, der des Capitano entkommenen Affen einfing, Fabio mit Fulvia liebkosen sah. Truffa behilft sich nun, wie Palästrio:

[1]) Ussing. IV, 223. Illud quoque commemorandum est, lepidam illam fabulam de pariete perfosso duodecimo fere p. Ch. saeculo in Latinam versionem fabularum Arabicarum, cui nomen inscribitur Septem magistrorum sapientium receptam esse. (Dunlop, Hist. of rom. litt. I, 200.)

io gli uo dar a credere,
Che in casa nostra una sorella trouasi
Di Fuluia, nata a un parto, & a lei simile
Si che l' una da l' altra non discernesi.

Das Meiste ist fast wörtlich aus Plautus übersetzt.

II. Akt. Stramba (= Sceledrus) ist es, der Fulvia mit ihrem Geliebten gesehen hat. Indes geht der Italiener etwas weiter. Sceledrus sah sie bloss „malam rem quaerere" (*V.* 274), Stramba aber „sollazarsi nel letto con un giouane", und das „facinus fecit audax" (*V.* 309) ist hier:

il qual faceale
Quel che fa l' huom, quando la moglie ingrauida.

Alles Weitere, Truffa und Stramba in ihrem Dialoge, ist nur ein breiter gewordener Plautus; ebenso Fulvias Vorwurf, den sie als Schwester Stramba macht; dann wieder ihr Erscheinen, „sopra l' uscio del vicino," als Lisetta aus Genua, wie Philocomasium als Glycere auftritt; nicht minder Strambas Zweifel und seine Unterredung mit Biagio, deren Erfolg ist, dass Stramba gesteht, er glaube nun an Lisettas Echtheit. Während jedoch der schlaue Sceledrus sich nicht fangen lässt (*V.* 576: „Dedit hic mihi uerba"), scheidet Stramba mit den Worten:

Istimate d' hauer cresciuto il numero
De' uostri serui, e io sia di tutti il minimo.

III. Akt. Auch dieser Akt ist nur eine Erweiterung des Plautus. Fabio bedauert, den alten Biagio noch in solche Dinge zu verstricken (*V.* 623); dieser aber will noch mit Fabio zu den Jungen zählen. Er ist heiter mit den Heiteren und kann noch lateinische Episteln schreiben,

Che si degna lodar Paolo Manutio,
Il quale in questa etade è un Marco Tullio.

Sie einigen sich über ihren Plan. Es folgt ein Gespräch Truffas mit Crivelletto, der genau den Lucrio des Originals spielt; ferner treten Tullia und Lucia dazu, welche die Acroteleutium und Milphidippa des Plautus darstellen. Aus der einfachen Schilderung des antiken Pyrgopolinices (*V.* 922) ist hier schon die breite Beschreibung des bekannten Capitano geworden.

Tr. Quell' huomaccion, che porta di continuo
Vn saio di broccato, che contendere
Puote d' antichità con l' inprincipio;
E cappa di Dalmasco di par nobile,
Et la berretta a la guisa che usano
I Ferraresi co puntali: e portaui

Vn pènnacchio che arriua infino a gli homeri:
La spada sempre a fianchi col suo fodero
Di ueluto, e dorate ha l' else e 'l manico.
È lungo di persona, & è magrissimo.
Tu. Non gir piu oltre. Egli è quell' huom ridicolo
Che fa le sberrettate a quante femine
Vede per strada o su finestre: e menasi
Dietro la coda un ragazzin di dodici
O tredici anni: il qual gli reca il bossolo
Da gli odori, e lo specchio, e reca simile.
Menta la Scopettina & anco il pettine,
Come ho ueduto far dentro di Napoli.

Ein von Dolce eingeschalteter Monolog des Parasiten schliesst den dritten Akt. Der Capitano hat ihn um ein versprochenes Déjeuner gebracht; so ändert er seine Haltung und wird sein Gegner:[1])

Poi ch' io non posso auanzar con le laudi:
Vo prouar altra uolta, se co' i biasimi
Potro seco aquistarmi alcuna gratia.

Ein Jammerruf über die Beschwerden der vita parasitica mahnt an den Parasiten Ergasilus in den Captivi (*V.* 75 ff.).

IV. Akt. Auch der vierte Akt schliesst sich an das Original (*V.* 947 ff.) an. Wie Pyrgopolinices, hat Torquato die Aushebungen gut durchgeführt:

Quinci Manilio
Ho mandato al gran Turco con sei milia
Schiaui ch' io presi il Giugno in Capadocia.

Ferner hat ihn der Sofi von Persien gebeten, das Oberkommando zu übernehmen:

& mi promette in premio
La corona d' Armenia & di Panfilia.

Die Intrigue ist wörtlich nach Plautus. Lucia tritt voll des Lobes für den Capitano auf; den „hominem nimium lepidum et nimia pulcritudine" (*V.* 998) nennt sie:

l' altissimo
Torquato, capitan senz' alcun simile

und bittet namens ihrer Herrin um gnädige Berücksichtigung. Die treffliche Anrede (*V.* 1054):

Age, mi Achilles, fiat quod te oro, serua illam, pulcer, pulcre.
Exprome benignum ex te ingenium, urbicape, occisor regum!

findet sich hier noch erweitert:

---

[1]) Wie Peniculus in den Menächmi. Dies wäre die zweite Reminiszenz an dieses Stück. Vgl. oben S. 608 A. 4.

Non ui mostrate auaro di tal gratia,
O Capitano, o Dio de l' arme, o unico
Mastro di guerra, che amazzate gli huomini,
E Imperadori, e Papi, e Duchi, e Principi,
E prendete città piu che fortissime,
Senza tema di Picche, o d' Archibugij.

Lange bleibt er unerbittlich.

Wenn Pyrgopolinices (*V.* 1082) mit Juppiter geboren ist, so rühmt Torquato sich:

io nacqui e uennimi
Al mondo prima di quell' antichissimo
Noemme: e mi trouai ne l' arca al secolo
Nel qual Domenedio mandò il Diluuio.

Nun, meint Lucia, von der Arche:

Doueua molto pesar, se ritrouauasi
Dentro quella persona!

worauf Torquato erwidert:

Per miracolo
Non s' affogò.

Endlich gestattet er, dass das Mädchen komme. Er berät, wie bei Plautus, auf welche Weise er Fulvia loswerden könnte und versteht sich zu den gleichen Massregeln. — Tullia begrüsst Truffa als den „architetto" des Ganzen (*V.* 1139). —

Torquato berichtet nach dem Original, wie schwer sich Fulvia entschliessen konnte, nach Genua zu reisen; aber er sprach auch zu ihr, dass Demosthenes kein so schönes Exordium hätte finden können. Dem Originale gegenüber ist die Szene weiter ausgeführt. — Die beiden Mädchen Lucia und Tullia treten auf; das einfache: „Era, eccum praesto militem" (*V.* 1216) ist hier zu „vedete il pecoron, padrona Tullia" geworden. Fabio, als Schiffsmann, sucht den Kapitän „Tarlato"; Fulvia geht mit ihm, und der Capitano findet, wie Pyrgopolinices, (*V.* 1375):

Io non conobbi mai si fedelissimo
Truffa, com' ho fatt' hora.

Noch begrüsst der Ragazzo (nach *V.* 1378) den „capitan diuino e strenuo", den Auserlesenen des Mars und der Venus (*V.* 1384), und ruft ihn ins Haus.

V. Akt. Biagio und der Koch Fusco schleifen den Capitano Torquato herbei. Mit dem Originale (*V.* 1394 ff.) befiehlt Biagio: „Castralo!" Torquato macht ein langes Testament. Er hat die Wahl, zu sterben oder entmannt zu werden. In der letzten Szene klärt Stramba den Capitano auf, viel weitläufiger

als bei Plautus, dass Fabio, der Schiffsmann und Fulvia seine Geliebte war.

Ah ingrate femine,
Voi siete tutte pur macchiate, o perfide,
D' una pece & inchiostro insino a l' anima!

ruft Torquato aus.

Seine Rede an die Zuhörer endet das Stück, das, wenige Erweiterungen, Lokalisierungen und Modernisierungen abgerechnet, ganz Plautus ist, wenn auch in vielen Dingen freier und lasziver.

Aus dem Jahre 1742 stammt die metrische Übersetzung des Angelo Carmeli: „P. Lacermi Academici Patavini in Militem gloriosum Plauti commentarius & ejusdem fabulae interpretatio italicis versibus concinnata." (Venetiis apud Jo. Bapt. Recurti[1]); eine andere, „Il capitan bravo. Commedia di Plauto, tradotta in versi sdruccioli" dal Sig. Auditor generale D. Orazio Bianchi, führt gleichfalls Argelati[2]) an.

Im Jahre 1868 hat Herman Hagen „eine antike Komödie in distichischer Nachbildung" veröffentlicht, ein Gedicht von dreihundert fünf und zwanzig Versen.[3]) Schon der in dem Gedichte handelnde Traso weist auf den Miles hin. H. Hagen ist der Ansicht, „dass dem Verfasser des Gedichtes noch unmittelbar eine Komödie vorlag (wohl von Plautus)", und dass man hinsichtlich der Entstehungszeit des Gedichtes „kaum über die letzten Zeiten der lateinischen Litteratur (viertes bis sechstes Jahrhundert) zurückgehen" dürfe.[4])

In einem Zusatze sieht Lucian Müller[5]) das Gedicht anders an und hat wohl auch die richtige Anschauung. Er setzt das Gedicht zwischen das Jahr 1000 und 1200, „weil alle übrigen in distichischen Maßen abgefassten Komödien des Vitalis und Gulielmus Blesensis, des Matthaeus Vindocinensis u. a. m. dieser oder der nächstfolgenden Epoche anzuweisen sein dürften; [dem Autor des Babio war der Amphitruo ersichtlich bekannt und schreibt er es einem Franzosen zu, wie auch der Codex von Frankreich stammt.] L. Müller ist aber auch der Meinung, dass

---

[1]) Argelati. III, 235.
[2]) Ibid.
[3]) S. S. 711—729 des sieben und neunzigsten Bandes der „Jahrbücher für klassische Philologie", herausgegeben von Alfred Fleckeisen. (Leipzig 1868.)
[4]) Ebenda, S. 728.
[5]) Ebenda, S. 729—735.

Plautus nicht Grundlage des Gedichtes war.[1]) „Auf den Mangel eines antiken Originales weist auch der Umstand, dass die Namen der Personen sämtlich dem Terenz entlehnt sind (denn Philomena hat nichts mit des Plautus Philocomasium zu schaffen, sondern ist die Philumena der Hecyra), ausser der Kupplerin Baucis, deren Name mit dem der bekanntesten Dame eines im Mittelalter gleichfalls zerlesenen Schulbuches, der Ovidischen Metamorphosen, identifiziert ist.“[2])

Die Personen sind Baucis, Glicerium, Traso, Davus, Birria.

Baucis, die Kupplerin, schmückt Glicerium auf alle Weise. Sie preist vor allem (*V.* 16), „primos concubitus uirgineumque decus“, freilich „tot spondet primos quot sibi dona ferunt“ (*V.* 18). Glicerium ändert ihren Namen, diesmal in Philumena. Baucis hat es nun auf den Miles Traso abgesehen:

Traso, cui gloria potus,
Cui uenter deus est, cui Venus apta comes,

(*V.* 29) — ein echter Falstaff! Er zahlt auch, nach Glicerium lüstern; Baucis aber entkommt ihm und lässt ihn unbefriedigt stehen. Heftig schimpfend:

O meretrix! monstri facies et imago Chimaerae!

(*V.* 93) zieht er ab.

Davus, Trasos Sklave, vermittelt mit Baucis, und nach heftigem Streite, bei dem es zu Thatsächlichkeiten kömmt, gestattet Baucis endlich,

ut ueniat ad se Traso nocte sequenti.

(*V.* 183.) — In der folgenden Nacht macht sich Traso mit Davus zu seinem Liebesgange auf. Davus geht voran (*V.* 209):

Ne te perturbet lenonum turba uidebo.
Praecedam solus, euacuabo domum.

---

[1]) Dieselbe Meinung vertritt Lucian Müller von den hier bereits behandelten Stücken: Aulularia (S. 124) und Amphitruo (S. 270). (S. 733.) „Die Aulularia des Vitalis Blesensis ist nicht aus dem gleichnamigen Drama jenes Dichters, sondern aus dem Querulus gezogen; ebenso ist der Amphitruo so ganz verändert, bezüglich modernisiert, dass ich an eine Benützung des plautinischen Originales für diese unzähligemal von antiken, mittelalterlichen und modernen Skribenten behandelte Erzählung nicht glauben kann. Dagegen spricht auch der Umstand, dass die Sklavennamen Geta und Birria dem Terenz entlehnt sind.“

[2]) Ebenda, S. 734.

Dies alles hat Birria, „seruorum faex pessima uirque malignus“ (*V.* 215), belauscht. Er, ein „uetus hostis“ (*V.* 218) des Davus, will nun dem Traso einen Streich spielen. Erst will er ihn mit Steinen werfen; aber er findet die passenden nicht:

„Hic nimium leuis est; hic grauis immodice.
Quo feriam subito? si senserit hunc, morietur:
Illo si feriam, non nociturus erit.“

(*V.* 232.) — Endlich findet er eine perfide Rache:

„Permingatur enim: sufficit iste pudor.“

(*V.* 240.) — Traso, der sich bis zur Rückkehr des ausgesandten Davus in einen Graben gelegt hatte, fühlt die Nässe:

Extulit os antro, si pluat experiens.
Riuus aquae saliens os implet suspicientis.
Expuit hoc ...

(*V.* 242.) — Davus kömmt zurück:

Extractum uidet inguen adhuc Dauus remeando.

(*V.* 251.) — Sofort ruft er Traso zu (*V.* 254):

Numquam per caeli numina miles eras.
Phi! perminxit te ...

Er eilt Birria nach und prügelt ihn aus Leibeskräften.

Nun tritt man bei Glicerium ein. Da sie nicht sogleich auf die Wünsche des Traso eingehen will, verliert er den Mut:

Traso spe uacuus animo simul euacuatur.
Dissimulans hominem: mortis imago sedet.

(*V.* 279.) — Endlich erhält er bestimmte Hoffnung für den nächsten Tag.

Baucis laeta datis statuit sibi tempus et horam,
Ventura nocte uirginitate frui.

(*V.* 304.) — Es gelingt ihr auch:

His ibi confectis facit ex meretrice puellam.

(*V.* 321.) — So wird die folgende Nacht für den, wenn auch hinsichtlich Gliceriums um die „dos uirginitatis“ getäuschten Traso doch eine freudige, und das Gedicht schliesst:

Noxque sequens aderat. En Traso laetus adest.
Secum promissa gerit hic et dans ea Bauci
Glicerio fruitur atque potitus abit.

Dass das Gedicht mit dem Miles gloriosus des Plautus nichts zu thun hat, zeigt die flüchtige Inhaltsangabe. Der terentianische Thraso gab den Namen, seine Lüsternheit, ein Motiv.

Ebenso verhält es sich mit dem Miles gloriosus des Matthaeus Vindocinensis trotz des gewählten Titels.

Von dem Franzosen Matthieu de Vendôme stammt die lateinische Bearbeitung der „Comoedia de Glorioso milite“ [1]) vom Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Die Szene ist nach Rom verlegt; der Miles hat nichts von dem antiken Pyrgopolinices;[2]) zunächst hat er mit Weibern nichts zu schaffen.

Über diese Dichtung urteilt die „Histoire littéraire“:[3]) „Maintenant que l'on sait, quel est le plan de ce Miles gloriosus, y cherchera-t-on la pièce de Plaute? On ne l'y trouverait pas; il n'en reste que le titre. Jamais titre ne fut plus trompeur. Ce n'est point là une comédie ancienne; c'est un fabliau. La suite de l'Avare et le nouvel Amphitryon, réduits, [comme nous l'avons vu en parlant de Vital de Blois], aux proportions étroites d'un récit dialogué qui continuait de s'appeler ‚comœdia‘ ne font point perdre tout à fait de vue la pièce originale. Mais ici presque tout a disparu. Le Militaire de Plaute, l'émule de Mars, le petit-fils de Vénus, ne cesse d'être méprisé et bafoué, surtout des femmes. Le chevalier quoiqu'il se fasse payer à beaux deniers comptants et qu'il se cache un peu trop, est toujours adoré. Philocomasie, que le fanfaron emmène de force et qui se trouve être une citoyenne d'Athènes montre une réserve et une pudeur qui ne promettaient pas ses périlleuses aventures; la dame qui ne lui ressemble que par le nom de Civis que lui donne le versificateur, s'abbaisse par sa conduite au dernier rang des esclaves et des courtisanes. On voit qu'il n'y a point dans tout cela de progrès moral et que la comparaison suggérée par le titre est peu favorable à l'auteur chrétien. Mais son attention à conserver ce titre, quand il a refait l'ouvrage peut-être même sans connaître l'original, prouve mieux que ne ferait une imitation

---

[1]) Endlicher, Catalogus u. s. w., S. 146 u. 163. Als No. 303 u. 312 der Manuskripte der Wiener Bibliothek. Im Jahre 1849 hat Édélestand du Méril im „Appendice“ (S. 285—297) zu seinen „Origines latines du théâtre moderne, publiées et annotées“ (Paris), in 8°, den Text zum erstenmale veröffentlicht.

[2]) Jahrbücher für klassische Philologie, herausgegeben von A. Fleckeisen. 97. Bd., S. 733: „Der Miles gloriosus des Matthaeus Vindocinensis hat mit dem Plautus nichts zu schaffen ausser dem Titel, und selbst dieser kann sehr wohl aus des Terenz Prolog zum Eunuchus (V. 31) genommen sein.“

[3]) Band XXII, S. 61. (Vgl. auch XV, 420.)

plus fidèle combien les moindres débris et jusqu'aux vagues souvenirs de l'antiquité grecque et latine étaient encore respectés."

Der Übersetzung und Nachahmung des Miles durch Baïf[1]) ist bereits (S. 65) Erwähnung geschehen.

Baïfs Stück, „Le Brave," das am 28. Januar 1567 im Hôtel de Guise in Paris zum erstenmale aufgeführt wurde,[2]) ist ziemlich frei nach dem Original gearbeitet.[3]) Es ist vorerst der Versuch einer Lokalisierung gemacht. Pyrgopolinices ist der Capitaine Taillebras, sein Parasit Artotrogus heisst Gallepain, ecornifleur. Der heitere Greis Periplecomenus hat den bezeichnenden Namen Bontams, Palästrio ist der valet Finet, Sceledrus der valet Humevent, Lucrio der laquais Raton, der Koch Curio der cuisinier Sabat, Pleusicles ist zu Constant, Philocomasium zur Emée, Acroteleutium zur Fleurie, Milphidippa zur chambrière Paquette geworden. Auch der puer des Periplecomenus hat einen Namen erhalten als laquais Sannom.

In ähnlicher Weise ist Baïf mit der Örtlichkeit verfahren. Athen ist Nantes, Ephesus Orléans geworden; die Reise nach Naupaktus, welche bei Plautus unternommen wird, erstreckt sich hier nach Fontainebleau zu dem Könige von Frankreich.

Baïfs Bearbeitung ist selbst da, wo sich der Dichter enger an das Original anschliesst, entsetzlich breit geworden. Einen Beweis mag die erste Szene geben.

Taillebras. Goujats fourbissez ma rondelle
Qu'on me face qu'elle étincelle,
Éclatant plus grande clarté
Que n'est au plus beau jour d'Este
La clarté du soleil, je dy
Lorsque tout brule en plein midy:
Afinque s'il faut que l'on aille
Donner l'assaut ou la bataille,
Venant aux mains, elle ébarlüe
L'ennemy frappé dans la vuë.
O toy rapiere que je porte
Il faut que je te reconforte:
Ne te plain, ne te desespere
D'estre si long temps sans rien faire:
Si d'arracher tu as envie
A plus d'un ennemy la vie,
Fracassant bras, ïambes et teste,
Force carnage je t'appreste,
Ou ne faudra fraper en vain.
Mais où est icy Gallepain?

---

[1]) Vgl. Chasles, S. 75 ff.
[2]) Vgl. dagegen Riccoboni, Réflexions etc., S. 112. 113.
[3]) Vgl. die Werke Jean Antoine de Baïfs von Dr. Heinrich Nagel, S. 53—124 im 61. Band von Herrigs Archiv. 1879.

Gallepain. Le voicy pres d'un personage
Glorieux et de fier courage,
Hazardeux en toute entreprise.
Que la fortune favorise,
Homme en tout digne d'estre Roy,
Si brave guerrier que (je croy);
Mars mesme le Dieu des combas
Avecque vous n'oseroit pas
S'aparager, non sans raison
N'y ayant point comparaison
De sa prouësse à vos faidarmes,
Tant vous estes adroit aux armes.
Taillebras. Mais aux approches d'Edinton
Qui fit la belle faction
A la saillie où commandoit
Ce brave Millor, qui estoit
Parent du duc Notomberland.

Diese sieben und dreissig Achtsilber sind aus fünfzehn Senaren des Plautus geworden.

Die kurze Abbitte des Sceledrus (*V.* 540):

Scel. Periplecomene, te opsecro
Per deos atque homines perque stultitiam meam
Perque tua genua ...
Peri. Quid [iam]?
Scel. Meae [ut] inscitiae
Et meae stultitiae ignoscas; nunc demum scio
Me fuisse excordem, caecum, incogitabilem:
Nam Philocomasium eccam intus

lautet bei Baïf:

Humevent. Je vous supply, seigneur Bontams,
Au nom de Jesus et sa Mere,
Du sainct Esprit, de Dieu le Pere,
Et des Anges et des Arcanges,
Des saincts conus et des estranges,
Toute la Court celestielle,
Qu'a mon aide envers vous j'appelle
Je vous requier et vous conjure,
Je vous supplie et vous ajure.
Par vostre douce courtoisie
Par mon indiscrete folie.
Bontams. Qui a-t-il?
Humevent. Qu'à ma sotise,
A ma fadeze, à ma bestise,
Il vous plaise de faire grace.
J'ai bien connu ma folle audace
Tout maintenant, et je confesse
A la parfin ma grand' simplesse.
Je n'avoy sens, yeux, ny raison:
Car Emee est dans la maison.

An den Schluss hat Baïf einen Epilog selbst gedichtet, den Raton (Lucrio) spricht, und den er mit diesen Worten motiviert:

Messieurs, ce n'est point moquerie.
Un mot de Raton je vous prie:
Finet a joué le Prologue,
Raton va jouer l'Epilogue.
Il vous a faict le lons discours,
Je vous feray les miens plus cours:
Raton plus petit que Finet
Ne vous tiendra qu'un tandinet.
Sçavons qui m'a faict l'entreprendre?
C'est pour eux qui voudroyent reprendre
La fin de nostre Comedie,
D'avoir une froide sortie,
D'autant qu'ils ont veu Taillebras
Croizer tragiquement les bras.
Mais outre le droict apparant
Nous avons un tres-bon garant.
Qui s'est garenty de l'outrage
De deux mille ans et davantage
Nul entre les bons ne se trouve
Tant outrecuidé, qu'il reprouve
L'euvre si long tams aprouvé,
S'il n'a le sens bien reprouvé.

Nagel[1]) urteilt über Baïfs Lustspiel: „Trotz aller dieser Freiheiten müssen wir gestehen, dass der Charakter des plautinischen Stückes ziemlich treu gewahrt ist, wenn auch die Schilderung einzelner Persönlichkeiten und wirkungsvoller Ereignisse an Bestimmtheit etwas eingebüsst hat."

Am bekanntesten unter den Franzosen ist der Miles des grossen Pierre Corneille (geb. 1606; gest. 1. Sept. 1684) in seinem Lustspiele „L'illusion comique"[2]) aus dem Jahre 1636[3]) geworden. Die Figur des Kapitän Matamore allein[4]) hielt das schwache Stück,[5]) obwohl er dort nur ziemlich episodisch auftritt.

In der zweiten Szene des zweiten Aktes erscheint Matamore, „capitan gascon," zum erstenmal. Seine Bravaden sind stark aufgetragen.

---

[1]) A. a. O., S. 117.

[2]) Auf Seite 194—219 der „Oeuvres complètes de P. Corneille, suivies des œuvres choisies de Th. Corneille. I. Tome." Paris (Firmin Didot) 1837.

[3]) Noch aufgeführt am 6. Juni 1861 im Théâtre français. (H. Lucas, Hist. III, 382.)

[4]) A. a. O. (S. 494): Le personnage de Matamore fit cependant le succès de l'Illusion comique et la conserva même assez longtemps au théâtre.

[5]) A. a. O. (S. 3): L'Illusion comique est une pièce irrégulière et bizarre et qui n'excuse point par ses agréments sa bizarrerie et son irrégularité. Il y domine un personnage de capitan qui abbat d'un souffle le grand sophi de Perse et le grand Mogol et qui une fois dans sa vie avait empêché le soleil de se lever à son heure préscrite parce qu'on ne trouvait point l'Aurore, qui était couchée avec ce merveilleux brave.

Il est vrai que je rêve et ne saurais résoudre
Lequel je dois des deux le premier mettre en poudre,
Du grand sophi de Perse ou bien du grand mogor.
Clindor. Eh de grâce, monsieur, laissez les vivre encor.
Qu'ajouterait leur perte à votre renommée?
D'ailleurs, quand auriez-vous rassemblé votre armée.
Matam. Mon armée? Ah poltron! ah traitre! pour leur mort
Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort?
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons et gagne les batailles.
Mon courage invaincu contre les empereurs
N'arme qu'à la moitié de ses moindres fureurs.
D'un seul commandement que je fais aux trois Parques
Je dépeuple l'Etat des plus heureux monarques.
La foudre est mon canon, les Destins mes soldats:
Je couche d'un revers mille ennemis à bas.
D'un souffle je réduis leurs projets en fumée:
Et tu m'oses parler cependant d'une armée!
Tu n'auras plus l'honneur de voir un second Mars;
Je vais t'assassiner d'un seul de mes regards,
Veillaque ...

Die Liebe allein vermag ihn zu bezähmen:

toutefois je songe à ma maîtresse;
Ce penser m'adoucit.

In ihm wohnt die Kraft der Bezauberung:

Quand je veux, j'épouvante, et quand je veux, je charme.
Et selon qu'il me plaît, je remplis tour à tour
Les hommes de terreur et les femmes d'amour.

Seine Schönheit erwarb ihm die Herzen aller Weiber:

Du temps que ma beauté m'était inséparable
Leurs persécutions me rendaient misérable.
Je ne pouvais sortir sans les faire pâmer;
Mille mouraient par jour à force de m'aimer.
J'avais des rendez-vous de toutes les princesses:
Les reines à l'envi mendiaient mes caresses.

Selbst die Göttinnen konnten ihm nicht widerstehen:

Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever
Et ce visible dieu que tant de monde adore,
Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore.

Man suchte sie allenthalben; bis Mittag blieb es Nacht:

Au milieu de ma chambre à m'offrir ses beautés:
Elle y perdit son temps, elle y perdit ses larmes;
Mon cœur fut insensible à ses plus puissants charmes;
Et tout ce qu'elle obtint par son frivole amour
Fut un ordre précis d'aller rendre le jour.

Er kann von sich selber rühmen:

„Tu vois un abrégé de toutes les vertus."

Sobald er jedoch seinen Nebenbuhler um Isabelles Liebe, Adraste, erblickt, zieht er sich zurück, obwohl Clindor ihn reizt.

Je ne saurais me faire effroyable à demi,
Je tûrais ma maîtresse avec mon ennemi

ist seine wohl erwogene Entschuldigung. Nicht minder prahlerisch begegnet er seiner Geliebten:

Choississez en quels lieux il vous plaît de régner.
Ce bras tout aussitôt vous conquête un empire:
J'en jure par lui-même; et cela est tout dire.

Während er im zweiten Akte eine Botschaft von der Königin von Island erhielt, ruft ihn im dritten Akte (3. Sz.) der Grossvezier, ferner die Tartaren, Narsingue und Calicut. Géronte hält ihm vor, dass er mitten im Kriege zu Hause sitze (III, 3), Matamore beruft sich auf die Liebe, die er für Gérontes Tochter hege. Dabei hört er einige zweifelhafte Worte, wie:

Bien que je ne sois de ceux qui vous haïssent,
J'ai le sang un peu chaud, et mes gens m'obéissent.

Diese letztere Drohung wirkt auf den Helden; er versteckt sich, da er (III, 7) Leute herannahen hört:

— — Tout le corps me frisonne.
Je les entends. Fuyons! Le vent faisait ce bruit,
Marchons sous la faveur des ombres de la nuit.
— — — — — — — — — — — —
Ces diables de valets me mettent bien en peine.
De deux mille ans et plus, je ne tremblai si fort,
C'est trop me hasarder: s'ils sortent, je suis mort.
Car j'aime mieux mourir que leur donner bataille,
Et profaner mon bras contre cette canaille.

Aus seinem Verstecke hört Matamore, wie Clindor seiner Isabelle Liebesanträge macht und lässt ihm nun die Wahl der Todesart. Clindor jedoch macht sich über ihn lustig und sagt, er habe diese Nacht selbst schon zehn Menschen ums Leben gebracht,

Et si vous me fâchez, vous en croîtrez le nombre.

Dies imponiert ihm gewaltig.

Cadédion! ce coquin a marché dans mon ombre;
Il s'est fait tout vaillant d'avoir suivi mes pas.

Es wäre schade, die Welt um einen so tapfern Mann zu bringen; deshalb verzeiht er ihm. Clindor indessen will ritterlich sein.

Faisons deux coups d'épée au nom de sa beauté!

schlägt er vor. Dies genügt, um Matamore zum Rückzuge zu veranlassen. Er tritt ihm die Geliebte ab „pour prix de tes services".

Noch einmal tritt der Kapitän in der vierten Szene des vierten Aktes auf. Er hat Lärm gehört und ist herbeigeeilt, um Isabelle zu schützen. Diese braucht jedoch nur zu rufen: „Lyse, fais-moi sortir les valets de mon père!", um den Kapitän wegzubringen, der mit den Worten abtritt: „Un sot les attendrait!"

Damit scheidet er aus der Komödie überhaupt, in deren seltsamen Bau er allerdings einiges Leben gebracht hat, sodass Corneille sagen konnte:[1]) „C'est un capitan qui soutient assez son caractère de fanfaron pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu dans quelque langue que ce soit qui s'en acquittent mieux."[2])

Dies mag sich so verhalten. Immerhin aber sind seine Rodomontaden in das Stück selbst zu wenig verwoben; man ist zu wenig davon überzeugt, dass Matamore selbst diese Meinung von sich habe. Er lässt kalt, spricht zu lange und wird darum langweilig, was weder Pyrgopolinices noch Thraso und ihre Epigonen je werden.

Eine französische Übersetzung des Miles gloriosus erschien 1639 zu Paris bei A. Courbé: „Le capitan ou le milles."

Ein Lustspiel: „Le Capitan Fanfaron" von Mareschal führt Chappuzeau als Répertoirestück an.[3]) Es erschien im Drucke im Jahre 1640 und bezeichnet sich ausdrücklich als dem Plautus nachgeahmt,[4]) sowie es auch das vom 15. Februar 1639 datierte Privileg des Königs: „Le véritable Capitan Matamore fanfaron ou Le Miles Gloriosus de Plaute," heisst.

Antoine Mareschal nennt dem „avertissement" zufolge seinen Kapitän Matamore den echten (véritable), weil ein Jahr

---

[1]) Examen de l'Illusion (a. a. O.).

[2]) Man beachte die interessante Beurteilung dieses Capitano bei Lotheissen. II, 174 ff.

[3]) Le théâtre françois ... par Georges Monval. (Paris 1875.) S. 81.

[4]) Le Veritable | Capitan | Matamore, | ov | Le Fanfaron. | Comedie Representée svr le | Theatre Royal du Maraiz. | Imitée de Plaute par A. Mareschal. | A Paris, | Chez Tovssainct Qvinet, au Palais, dans la petite Salle, sous la montée de la Cour des Aydes. | M. DC. XL. | Avec privilege dv Roy. (147 S.)

zuvor ein anonymer erschien, von welchem Mareschal vermutet, er habe die Berühmtheit und den Erfolg seines Stückes auf der Bühne[1]) dem seinigen zu gute kommen lassen wollen.

Über sein Verhältnis zu Plautus und dem anderen Bearbeiter sagt der Dichter: „I' auouë que ie tiens de Plaute ce suiét, mais que ie l'ay traitté diuersement & à ma mode; que l'autre Autheur & moy auons puisé tous deux dans vne mesme source, mais que nous en auons fait des ruisseaux bien différents. Ie te laisse iuger auec quelle liberté lesquelles de ces eaux sont les meilleures à ton goût, si le Theatre ancien de Plaute sec & decharné comme l'autre Autheur l'a laissé, vaut mieux que l'embonpoint du nôtre & s'il n'est pas plus difficile & agréable aussi de donner la ieunesse et les trais de la mode à vn visage de 18 cents ans, que de le peindre auec ses rides & ses cheueux gris. Nous auons tous deux suiuy Plaute, mais l'vn seruilement & par des chaines qui montrent encore la rouïlle du vieux tẽps; l'autre auecque la liberté de nôtre siecle & si ie ne parlois pas de moy mesme, ie dirois peut-estre auec quelques graces et beauté de nôtre Poësie: Ie n'ay point introduit sur le Theatre vn Pyrgopolinices plus badin que Fanfaron, mais i'ay tâché de peindre au naturel ce viuant Matamore du Theatre du Maraiz, cet Original sans copie, & ce Personnage admirable qui rauit également & les Grands & le Peuple, les doctes & les ignorans.[2]) I'ay purgé ma Scene au possible des personnages infames & honteux; des vilennies les plus cruës i'en ay fait vn ieu d'esprit qui ne peut blesser ny les yeux ny les oreilles; & i'ay si apparemẽt habillé ce vieil Auteur à la moderne, qu'à peine connoîtroit-on Plaute dans vne piece de Plaute. Ie n'ay point corrompu sa Scene, mais ie l'ay adoucie, & approchée bien plus prés de nous; en vn mot ie l'ay changée en la nôtre. Au lieu d'Ephese pour le lieu i'ay pris Paris, le suiét des rodomontades de nôtre histoire & de nôtre temps, afin qu'elles fussent mieux entenduës, plus sensibles & plus agréables: I'ay obserué la liaison des Scenes, qui n'est point dans Plaute mesme; i'ay reuétu son suiét de moyens & de raisons où il sembloit les auoir oubliées, i'ay coloré de quelques apparences ce qui paroissoit trop nud, & donné à des cruditez vne digestion plus douce & plus facile."

---

[1]) Es war bereits zwei Jahre auf der Bühne gespielt worden: „qui depuis deux ans a esté tant de fois representée & i'ose bien dire auec applaudissement sur le theatre royal du Maraiz." — Beauchamps, Recherches. II, 164, führt einen anonymen Miles de Plaute an: „attribuée à un comédien, dédiée à M. d'Emanville. Paris 1639."

[2]) Nach Fournel (Les Contemporains de Molière), Band III, (Histoire du théâtre du Marais), S. XXXII, war dieser vorzügliche Darsteller des Matamore der Schauspieler Bellemore.

Mareschal hat keine geringe Meinung von seinem Verdienste. Betrachten wir uns seine Arbeit näher!

I. Akt. (1.) Matamore, der Capitan Gascon, mit seinem Begleiter, dem Filou Artotrogve, der Mann,

> Inuincible d'ailleurs, que les feux ni les fers,
> Cent mille hõmes armez, les Cieux ni les Enfers,
> Ce que le Monde entier a de plus redoutable
> Ne sçauroit empécher de paroître indomtable,

nimmt Phylazies (Philocomasium) Klage entgegen. Sie ist seine Gefangene, im Stillen jedoch Placides (Pleusicles) Geliebte, und weiss schlau seiner Liebesbeteuerung zu erwidern:

> Mais ie suis trop indigne et trop infortunée
> Pour pretendre à l'honneur d'vn si noble hymenée,
> Qui rend mille Beautez ialouses de mon nom.

Alle Fürstinnen aller Zonen bewerben sich um seine Hand; die Königin von Schweden ist selbst gekommen:

> Elle n'a point treuué autre Heros que vous.

Wie sollte sie seiner würdig sein?

(2.) Palestrion, der Diener Placides, der jedoch in Scheindienste bei dem Capitan getreten ist, hat eine Spalte in die Wand gemacht, durch welche Phylazie in das Nachbarhaus des Perimene, eines Pariser Bürgers, gelangen kann, wo ihr Geliebter Placide wohnt. Die Bühne stellt zwei Zimmer dar, „diuisées par vne tapisserie qui les separe." Die folgende Szene gehört, nachdem Phylazie abgetreten ist, der Schilderung des Capitan. Phylazie ist nicht Kriegsbeute, wie er vorgiebt, sondern entführt.

> „Vous l'appellez butin, nous l'auons enleuée,

sagt ihm Artotrogve, zugleich mit der Drohung:

> Si l'on poursuit ce rapt, que vous serez pendu."

Es folgen im Weiteren die Heldenthaten Matamores, die Artotrogve meist der Wahrheit entsprechend hinstellt. Sehr weniges stimmt zu Plautus, wie etwa die Aufforderung an Palestrion (3.):

> Que mes armes, Coquin, soient encor plus luisantes,
> Je veux que leur éclat brillant & sans pareil
> Fasse blémir l'Aurore, & pâlir le Soleil.

(4.) Im andern Gemach hat Phylazie bei Perimene ihren Geliebten gefunden. Sie war in Brüssel geraubt worden,

doch hatte Placide erfahren, dass sie nach Paris gebracht wurde. Er sandte seinen treuen Palestrion dorthin, und dieser entdeckte sie am Fenster:

Il vous voit, il m'écrit, & i'arriue en ces lieux;
Où pour faciliter nôtre entreprise encore
J'appris dés mon abord qu'il seruoit Matamore.

Palestrion, der die Sache eingeleitet hat, verspricht, sie auch zu Ende zu führen. Jetzt aber soll Philazie in die Wohnung des Kapitäns zurückkehren; um ihr dies leichter zu machen, hat Palestrion den Affen ausgelassen.

II. Akt. (1.) Perimene (= Periplecomenus) zürnt heftig über die Dienerschaft des Kapitäns, die sich beikommen liess, auf sein Dach zu steigen, wobei einer (Sceledre) Placide Phylazie küssen sah. Perimene bemüht sich, Placide zu trösten. (2.) Dieser berichtet dem auftretenden Palestrion den Vorfall; Palestrion weiss aber sofort Rat:

Je feindray que la sœur de nôtre Damoiselle,
Qui luy ressemble en tout, en vn mot sa iumelle,
Pour retreuuer sa sœur, dont elle est en soucy,
Avecque son Amant est arriuée icy.
Qu'elle est chez vous logée.

(3.) Palestrion sucht Sceledre, der ihm entsetzt berichtet, was er gesehen hat, einige Zeit. Sceledre hat die Schlüssel zu Phylazies Zimmer. Palestrion sucht ihn nun zu verwirren. (4.) Phylazie spricht von ihrer eben angekommenen Zwillingsschwester (Isabelle) und erscheint (5.) alsdann in der Maske derselben, indem sie thut, als sei Palestrion und Sceledre ihr unbekannt. Sceledre kann es übrigens nicht glauben; er fasst Phylazie gewaltsam, doch entkömmt sie ihm.

III. Akt. (1.) Sceledre hat Phylazie richtig zu Hause gefunden:

Phylazie est chez nous; aprés cette merueille
Je doute si ie dors, ie doute si ie veille.
Je l'ay veue en sa chambre, elle est dans la maison.

Er ist froh, dem Kapitän seinen Verdacht nicht gemeldet zu haben; da kömmt (2.) Perimene, „tout furieux," mit Placide. Der letztere macht Sceledre gewaltig aus, und nur die grosse Ähnlichkeit der Schwestern spricht zu seiner Entschuldigung. (3.) Perimene belehrt ihn des weiteren. Sceledre eilt in seine Wohnung, und da er dort Phylazie traf, kann er nur demütig Abbitte leisten (4.):

Perimene, à genoux
J'accuse mon erreur; Phylazie est chez nous.

Nach einer Lehre, die er von Perimene erhält, geht er in den Keller, wo er sich soweit betrinkt, um den Liebenden, wie wir alsbald hören, nicht mehr nachteilig zu sein. (6.) Palestrion schmiedet nun, wie bei Plautus, seine weiteren Pläne, wobei ihm Perimene behülflich sein soll. Dieser erweist sich, wie im Originale, als einen Lebemann. Noch will er (wie Periplecomenus) kein Greis sein:

Vieillard? à vôtre auis semblé-ie si passé?
J'ay de la vie encore, & ne suis point cassé;
On ne treuuera sur mon front vne ride;
A cinquante ans ie fay ce qu'à trente vn Alcide,
Je ry, ie voy, ie marche, & fay ce que ie veux.

Gerne giebt er den Diamantring, den Palestrion fordert, um den Kapitän zu betrügen, und auch seine Nichte Artelese („elle n'ayme qu'à rire") und ihre Dienerin Phydippe leiht er gerne zu dem heiteren Streich. Die Intrigue ist wie bei Plautus. Der Kapitän wird in die Falle gehen; denn

Il le pense du moins, & que tel auiourd'huy
Tout le sexe le court, & meurt d'amour pour luy.

Philazie (6.) und Artelese mit Phydippe (7.) werden noch in ihre Aufgabe eingeweiht.

IV. Akt. (1.) Palestrion bereitet Matamore auf die neue Liebe vor, nachdem er ziemlich lange von seinen Heldenthaten gehört und durch Zustimmung seinen Stolz genährt hat. Er schildert ihm die in Liebe entbrannte Frau als Gattin eines Alten, und da er Phydippe schon so reizend sieht:

Quel sera le Soleil, si telle est son Aurore?

(2.) Phydippe spielt die Rolle der plautinischen Milphidippa. Zwar meint der Kapitän von den Damen: „Leurs importunitez me banniront de France," doch aber giebt er Hoffnung. Sein Plan ist nur mehr, Phylazie los zu werden.

Während Palestrion (3.) seine Leute weiter unterrichtet, hat Matamore Phylazie entlassen und ihr Palestrion geschenkt.

Pal. Quoy? vous m'auez donné?
Mat. Toy mesme, sans mentir;
Ses prières m'ont mis au point d'y consentir.
Pal. Puis-ie quitter mon maître; vn si grand Capitaine?
Mat. Ma parole est en gage.
Pal. Ah! fortune incertaine!
O mal-heur! quelle perte ay-ie faite auiourd'huy?
Mat. Cette plainte me touche; il en mourra d'ennuy,

was ganz das Original vor Augen führt.

(4.) Artelese mit Phydippa tritt auf. Artelese zittert. Matamore findet das ganz begreiflich. „Mille soldats armez deuant moy font le mesme!“ („Viri quoque armati idem istuc faciunt,“ *V.* 1273). Zwar ist ihm ihr Haus etwas bedenklich; dennoch folgt er ihr.

Mais auant que d'entrer mettons l'autre dehors.

V. Akt. (1.) Placide hat sich nach Palestrions Angabe (IV, 3) als Kommissär gekleidet. (2.) Mit heissen Thränen nimmt Phylazie Abschied von Matamore. Placide verlangt als Polizeiorgan die in Maastricht entführte Jungfrau, die Matamore gerne abtritt; aber mit Artelese ergeht es ihm schlecht. (3.) Perimene giebt sich als ihren Gatten aus, und seine Diener schleppen unter Prügeln Matamore herbei. Nur eine Versicherung soll ihn vor dem gewissen Tode retten: „D'oublier le passé, de n'y songer iamais . . . de ne te ressentir sur aucun de l'iniure,“ ganz wie bei Plautus. Gerne willigt Matamore ein. Die letzte (4.) Szene vereinigt alle Mitspielenden auf der Bühne. Auch der betrunkene Sceledre tritt nochmal auf mit seinen Zweifeln über Isabelle und Phylazie. Matamore, allen Schmähungen preisgegeben, bleibt allein auf der Bühne. Da er sich frei sieht und von allen verlassen und keine Gefahr mehr zu befürchten hat, da erwacht in ihm wieder der Kapitän. Der Schluss ist nicht ohne Geschick gemacht.

Mat. Le champ m'est demeuré; ie suis victorieux;
Quels lauriers ne sont dus à mon front glorieux?
L'ennemy qui s'enfuit m'abandonne la place.
Sceledre. Laissé battu, tout nu, voilà comme il les chasse:
O la rare valeur!
Mat. Suiuez moy don, Soldats;
Retirons nous en troupe, allons aucpetit pas.

Mareschals Miles gloriosus bietet nach zwei Seiten hin Interesse. Einmal ist in seinem Stücke die plautinische Fabel durchgeführt und verhältnismässig sehr wenig modernisiert. Es giebt aber nicht sehr viele Kapitänstücke, welche den Miles vollständig nachahmen; meist wird nur seine Persönlichkeit mit den üblichen Charakterzügen verwendet, nicht die ganze plautinische Komödie. Andrerseits ist der Kapitän hier ein Gascogner geworden, also ein Franzose, was, so nahe es bei dem Charakter dieses Volksstammes lag, nur sehr selten vorkommt. Der Kapitän blieb, wie Fournel[1]) treffend

[1]) Les Contemporains de Molière (III, 29): „Le Matamore bien qu'il reparaisse si fréquemment sur notre vieux théâtre, ne 'est pourtant

anführt, der französischen Nationalität fremd. Wir treffen ihn fast nur als Italiener oder Spanier.

A. Mareschal selbst hatte schon vor ein Paar Jahren in seinem Lustspiele „Le Railleur“,[1]) das dem Kardinal Richelieu gewidmet ist, die Figur des Taillebras capitan auf die Bühne gebracht; dort aber ausdrücklich als Spanier.[2])

> L'Hespagne m'a noury moins de laict que d'orgueil,
> L'honneur de mon berceau m'affranchit du cercueil.

(I, 3.) — In diesem Stücke erscheint Taillebras in der üblichen Form, als Liebhaber Clyties, in welche auch der Dichter de Lyzante verliebt ist. Sein Name ist berühmt:

> Ce nom de Taillebras dans tout le monde éclatte;
> Il n'est point de pais, qui luy soit étranger

(I, 3); er selbst ist ohne Gleichen.

> Il parle de pareils, & moy ie n'en ay point.

Er allein hat Anspruch auf Ehre (II, 3):

> Dans mon cœur, comme vn lieu de plus digne loüange:
> C'est où l'Honneur reside en vn trône éleué
> Où le Sultan feroit gloire d'estre graué u. s. w.

Wo er beleidigt wird, kann nur „die Erbärmlichkeit des Beleidigers“ seine Rache verhindern:

> Que diront tant de Preux de qui ie suis l'Alcide?
> Qui respectent ce bras qui fut leur homicide?
> Ne se plaindront-ils point de ce qu'vn lâche sang
> Déhonore ma main, & fait honte à leur rang?
> Non non, ie ne luy puis accorder cette gloire.

(II, 4.) — Als er wirklich den Zweikampf wagen soll, entflieht er (III, 7). Er zittert an allen Gliedern, da er seinen Gegner

---

jamais entièrement naturalisé chez nous, et quoique nous eussions le Gascon qui semblait un moule à souhait pour recevoir ce type, on en faisait habituellement un étranger, surtout un Italien ou un Espagnol.“

[1]) Le | Raillevr | ov la Satyre | du Temps. | Comedie. | A Paris | Chez Toussainct Qvinet u. s. w. M. DC. XXXVIII. (132 S.)

[2]) So auch im Avertissement: Pour n'irriter aucun de nos Fanfarons, qui se fussent imaginez qu'on eust dû lire leur nom dessous le Tableau du Capitan, ie l'ay fait Espagnol originaire combien que sa vanité soit Françoise autant que son langage. — Auch in dieser Komödie kann Mareschal nicht umhin, seine Arbeit mit plautinischen Stücken in Vergleich zu bringen: J'ay pensé qu'vne Courtizanne plus adroite que vilaine, & vn Filou son protecteur, valloient mieux, qu'vn Parasite & qu'vne effrontée dedans Plaute, & chez les Italiens.

Beaurocher wiedersieht (IV, 5). Selbstverständlich bleibt er ohne Einfluss auf die Geliebte.[1])

Auf dem Miles gloriosus des Plautus, zum mindesten auf Episoden desselben, beruht das Lustspiel von Cailhava, „Le tuteur dupé, comédie en prose et en cinq actes, représentée pour la première fois sur le théâtre de la Nation le 30 septembre 1765.“[2])

Lassen wir über das Verhältnis des Lustspiels zu seiner Quelle den Verfasser des Stückes selbst sprechen:[3])

„C'est sous leurs yeux que je vais remettre des larcins faits à l'Antiquité; ils décideront, si je suis un Copiste, un Plagiaire, ou un Imitateur.

„Dans le Soldat Fanfaron de Plaute, le Héros a une concubine, nommée Philocomasie; un rival favorisé la voit très-souvent, au moyen d'une porte secrette qui donne de l'appartement de la Belle dans une maison voisine. Sceledre, esclave du Soldat, cherche un singe sur les toits; il aperçoit la Maîtresse de son Patron, en tête-à-tête amoureux dans le jardin du voisin; il court le dire à Palestrion, son compagnon, & le confident des deux Amants. Palestrion comptant sur la fausse-porte, avertit Philocomasie, la fait sortir alternativement par la maison du Soldat, & par celle de son voisin; & persuade à Sceledre qu'il a pris la sœur jumelle de Philocomasie pour elle-même.

„Il me seroit difficile d'exprimer l'enthousiasme que cette partie d'intrigue m'inspira, l'étonnement où je fus qu'aucun de mes prédécesseurs ne s'en fût emparé, & le désir brûlant que je sentis de la marier à un sujet François. Une ressemblance qui, pour faire illusion n'avoit besoin ni du masque des Anciens, ni de la complaisance outrée des Spectateurs, une telle ressemblance, dis-je, me parut une source inépuisable de comique; mais je sentis bientôt que la Pièce latine, en m'indiquant des beautés, offroit une infinité de défauts qu'il falloit éviter de transporter sur la Scène Françoise.

„Chez Plaute, la fausse-porte & la ressemblance des deux sœurs ne sont annoncées qu'au second Acte & sans art; j'ai tâché de fixer dès les premières Scènes de ma Pièce, l'attention du Public sur les deux objets, surtout sur la fausse-porte, dont la découverte y est presque mise en action, puisque l'intrigant Merlin, qui a senti le mur creux, qui se flatte d'y trouver un trésor, revient, en sanglotant, dire qu'il n'y a découvert qu'une porte secrette, à l'aide

---

[1]) Vgl. auch Lotheissen. II, 174. Anm.

[2]) Auf Seite 197—324 des ersten Bandes des „Théâtre de M. Cailhava“. Paris 1781.“

[3]) A. a. O., S. 200, nach der „Préface de l'édition de 1778“.

de laquelle les Amants pourront se voir & se parler sans craindre les jaloux . . . . .

„Dans le Poète Latin, la ressemblance et la fausse-porte n'animent que deux ou trois Scènes inutiles. J'ai retourné mon sujet, & je me suis replié de façon à les rendre la base de la machine entière. Chez mon Maître, elles ne servent qu'à tromper un misérable esclave, Acteur très subalterne: dans ma Comédie, elles servent à duper le Héros de la Pièce. Enfin, dans le Poème ancien, les Scènes de Philocomasie & de sa prétendue sœur, ont la même couleur: j'ai imaginé qu'en prêtant à mes deux jumelles une façon de parler & de se mettre, une humeur, un caractère tout-à-fait opposés, je ménagerois un jeu varié à l'Actrice, des Scènes moins monotones au Public, & surtout que la vraisemblance seroit moins blessée.

Jamais aux Spectateurs n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

„Ces changements une fois préparés & fondus dans ma tête, je confiai, sans hésiter, à un Valet tous les fils de l'intrigue; je lui laissai le soin d'en combiner les effets, & de manier, à son gré, des ressorts qui ne sont comiques & décents que dans le mains des Domestiques, quoi qu'en ait pu dire ou le prétendu bon ton, ou l'impuissance de les faire agir & parler avec grâce. J'eus enfin la double ambition de donner à mon Merlin la tournure d'un intrigant à l'antique & de ne pas lui laisser les défauts qui ternissent la gloire des fourbes d'Athènes & de Rome. Je me bornerai à citer quelques exemples, & je les prendrai tous chez Plaute; quoique Térence soit quelque fois aussi indécent, témoin l'Eunuque . . . . .

„Je cherchai dans mon cher Plaute, si peu connu des Auteurs qui le dédaignent, un prétexte pour intriguer une Pièce dans l'ancien genre. Je trouvai dans le Soldat fanfaron deux scènes échappées à mes prédécesseurs: j'en tirai le Tuteur dupé en cinq Actes; & pour voir si j'étois réellement appelé à faire des comédies j'écrivis mon nouvel Ouvrage en prose: je n'y mis rien de ce qui fait la plus grande fortune aujourd'hui; j'eus le courage d'en exclure les sentences, les scènes purement amoureuses, le ton et les airs de grandeur, le persifflage, les jeux de mots & sourtout les situations larmoyantes."

Diese langatmigen und selbstbewussten Worte rechtfertigen, dass Cailhavas Komödie hier behandelt wird, obwohl sie von Plautus direkt äusserst wenig hat und Cailhava aus dem Miles nicht mehr entnahm, als der Italiener Cecchi in seinem „Il Corredo" — das Mauerloch, das hier Alessandro

und Beatrice Gelegenheit zur Zusammenkunft giebt,[1]) ein Gedanke, auf den ein komischer Dichter wohl unabhängig von Plautus kommen konnte.[2]) Doch Cailhava stützt sich ja selbst auf den römischen Dichter.

Der Betrogene ist in Cailhavas Stück der Vormund Emilies. Emilie spielt die Rolle der Philocomasium; ihr steht Richards Kammerdiener, Merlin, und ihre Kammerzofe, Marton, zur Seite, um sie vor den Bewerbungen ihres Vormunds Richard zu schützen und mit ihrem Geliebten Damis zu vereinigen.

Merlin, der als valet für Geldspenden sehr empfänglich ist, verrät seinen verliebten Herrn, wie Palästrio den Miles; dieser hat an dem Gärtner Grégoire, einer Art Sceledrus, seine Stütze. Merlin entdeckt die geheime Thüre, welche beide Häuser verbindet; allein dieser Fund hat ihm wenig Freude gemacht. „Mille circonstances m'ont fait croire qu'un des murs de la chambre de Mademoiselle recélait un trésor; je m'étais livré d'avance au doux plaisir d'en prendre possession. Je viens de lever la tapisserie. Je travaillois avec un soin, une ardeur infatigable. Hélas, et mille fois hélas ..... Au lieu de ce cher, de ce précieux trésor j'ai trouvé une porte pratiquée avec beaucoup d'art, qui donne dans la maison et dans l'appartement de Madame Argant." (S. 226).

Zufällig also findet Merlin, was Palästrio selber thut, (*V.* 142):

In eo conclaui ego perfodiui parietem,
Qua conmeatus clam esset hinc huc mulieri.

So viel von der Mauer. — Grégoire macht Richard davon die Entdeckung, wie Sceledrus es dem Miles mitteilen wollte: „Eh bian! j'ons vu darrière les vitres de Madame Argante, deux philosomies qui se parlíont de très-près: l'une appartient à un jeune homme, l'autre à Mamneselle Emilie."

Nach *V.* 173:

De tegulis
Modo nescio quis inspectauit uostrum familiarium
Per nostrum impluuium intus aput nos Philocomasium atque hospitem
Ausculantis.

Des alten Periplecomenus Rolle, der darum weiss (*V.* 144: „Et sene sciente hoc feci) und die Sache begünstigt, spielt hier Emilies Tante, Madame Argante. — Zur Lösung erscheint

---

[1]) Klein. IV, 666. — „Il Corredo" erschien 1585 in Venetia, presso Bernardo Giunti, in 8°. (Allacci, S. 88.)

[2]) Allerdings hat Cecchi auch den üblichen Capitano, hier als Kapitän Ercole mit seinem Parasiten Pecchia, mit in die Geschichte verflochten und zum Bruder der gefreiten Beatrice gemacht.

Emilies Schwester; „Emilie a réellement une sœur qui lui ressemble tout-à-fait“ (S. 248). Und so endet das plautinische (*V.* 152):

Atque eadem erit, uerum alia esse adsimulabitur

das Stück, indem der Notar die Personen verwechselt und Emilie mit Damis, und Mad. Argante mit Richard vereinigt. Emilie erklärt schliesslich (S. 321): „Hortense n'est point sortie de son Couvent. J'ai joué alternativement deux rôles; je reprends mon vrai caractère pour vous prier de pardonner une supercherie, à laquelle vous m'avez contrainte.“ Alles ist zufrieden mit Ausnahme Richards, der versichert: „Je ferai du moins . . . murer cette maudite porte qui fait mon malheur.“

Eine ziemlich freie Bearbeitung des Miles, besonders an den Thraso des Terenz anschliessend,[1]) ist Ludvig Holbergs Lustspiel: „Jacob von Tyboe, eller den stortalende Soldat.“[2])

Von demselben schreibt Prutz:[3]) „Eine andere damals sehr verbreitete Thorheit, nämlich die hohle Renommisterei des Poltrons, die Eisenfresserei des Bramarbas, wird im ‚Jacob von Tyboe‘, sowie im ‚Dietrich Menschenschreck‘ gegeisselt. Bei dem ersteren Stücke hat Holberg, wie er selbst zugesteht, hauptsächlich den Miles gloriosus des Plautus benützt; aber auch dem Eunuch des Terenz ist er viel schuldig geworden. Dass er Gryphius' ‚Horribilicribrifax‘ gekannt und benutzt, ist uns nicht wahrscheinlich. Dagegen hat er einzelne Szenen und Wendungen (z. B. die höchst wirksame Szene mit dem Poeten) den ‚Promenades à Paris‘ im Théâtre italien entlehnt, während er zu anderen die Veranlassung aus Bidermanns[4]) ‚Utopia‘, Buch VI, Kap. 135 und 136, entnommen. Das Stück wurde mehrfach ins Deutsche übertragen und ist auch unter dem Titel ‚Bramarbas oder der grosssprecherische Offizier‘ in den dritten Band der Gottschedschen ‚Schaubühne‘ aufgenommen.[5]) Dennoch scheint es auf dem dänischen Theater anfangs

---

[1]) Ussing. IV, 223. Ad Thrasonem Terentii proprius accedunt Petrus Aretinus in La Talanta et Holbergius nostras in Jacob von Tyboe.

[2]) Auf Seite 5—111 des dritten Bandes von Ludvig Holbergs Comedier. Kjöbenhavn 1847.

[3]) Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften, S. 189.

[4]) Geb. 1578. Professor der Theologie (Jesuit) in Dillingen; nachher in Rom, wo er 1639 starb.

[5]) Die Übersetzung (1741) ist von Detharding. (Gottsched, Nöth. Vorr. I, 313.)

nur wenig Glück gemacht zu haben; wenigstens kam es von 1748 bis 1769 nur achtmal zur Aufführung.“ [1])

I. Akt. (1.) Jesper Oldfux, der Parasit (Snyltegiesten), führt in die Situation ein. Linker Hand wohnt ein vornehmes, aber armes Fräulein, Lucilia, um welches drei Freier sich bewerben: „Jacob von Tyboe, en karl der udi mine tanker har en skrue lös i hovedet. Han siger sig at have väret i tieneste udenlands, hvorvel han har kunnet viise noget Pas eller afskeed. Andre officerer her i byen holde gode miner med ham, og titulere ham nu Hr. Captain, nu Hr. Major, nu Hr. Oberst, ligesom han tracterer meer eller mindre til. Naar han taler om sine bedrifter, lader de som de hörer det an med forundring. Naar ham skeer nogen tort, lage de ham i forsvar. Naar han behöver soldater, laaner de ham gierne, og retter dem af, hvordan de skal omgaaes ham med respect og ydmygdhed. Summa summarum: han er divertissement for den hele guarnison.“ Der andere Bewerber ist Styge Stygesen, seit er von der hohen Schule zu Rostock zurückgekehrt ist, Magister Stygotius[2]) genannt. Er ist als Gelehrter, was Tyboe als Offizier vorstellt. Der dritte endlich ist Leonardo, ein armer, aber tüchtiger junger Mann, der Aussicht auf eine reiche Erbschaft hat. Das allmächtige Kammermädchen begünstigt die ersten beiden; Lucilia selbst hat sich für den letzten entschieden. (2.) Nach kurzem Gespräche Jespers mit Leonardo (3.) tritt Peer auf, Tyboes Diener.[3]) Sein Herr hat ihm zwei Thaler mitgegeben, um bei einem Dichter Verse auf Lucilia zu bestellen. Da kömmt (4.) Jens, Stygotius' Diener, mit dem er ein launiges Gespräch unterhält. Warum heisst Tyboe VON? Kriegsleute setzen Von vor ihre Namen, Gelehrte Us an dieselben. (5.) Auch Leonardo wird um Verse angegangen; aber um französische: „thi han inbilder alle folk at han forstaaer perfect Fransk . . . all hans tale gaaer ud paa, at alle fruentimmer ere forliebt i hans skiönhed (Pl., *V.* 58), og at han hverken dag eller nat kand have roe for

[1]) Vergleiche eine genaue Würdigung Holbergs bei Lorenz, S. 258—262.

[2]) Prutz, Holberg, S. 190: „Bemerkt mag noch werden, dass der pedantische Magister, der bei Holberg in der ältesten Ausgabe (1725) Tychonius, späterhin aber, da Christen Larsen Tychonius, früher Stiftspropst in Wiborg, seit 1726 als Privatgelehrter in Kopenhagen lebend, dagegen Einspruch erhob, Stychotius heisst, in der Dethardingschen Verdeutschung bei Gottsched Magister Stifelius genannt wird: eine Anspielung ohne Zweifel auf jenen chiliastischen Träumer, den Holberg einst während seines Aufenthaltes in Leipzig kennen gelernt, und der sich durch seine närrischen Streiche hinlänglich bekannt gemacht hatte. Jener Christen Larsen Tychonius dagegen ist derselbe, gegen den Holberg seine „Jütische Fehde“ richtete.“

[3]) Eine der Rollen Schröders (a. a. O., S. 224).

dem.“ (6.) Der pedantische Stygotius, mit seinen lateinischen Sprüchen, will zwar selber die Verse nicht machen, aber sein Freund Petronius (7.) lässt sich dazu herbei, und (8.) Peer macht noch Profit dabei.

II. Akt. (1.) Tyboe mit seinem Parasiten Jesper Oldfux tritt auf. Sie sprechen von Tyboes Heldenthaten. Jesper versichert, dass die Stelle, wo er die letzte Schlacht schlug, jetzt Tyboes Kirke Gaard (Tyboes Friedhof) heisse, von den vielen Toten, die er hingemordet habe. Mit eigener Hand hat er über sechshundert erschlagen. „Ach!“ meint der Parasit, „Herren maatte nok sätte et 0 til.“ „„Das sollen andere thun! Jeg haver, mafoi, aldrig spurdt efter Tallet. Det kom Jacob von Tyboe i de Tiider ikke an paa et hundrede meer eller mindre.““ (2.) Peer überbringt die bestellten Verse. In langer Szene erfahren wir von Tyboes Vorzügen. Auch er kann Gedichte machen; den Beweis liefert ein Liebeslied an Lucilia:

Lucilia min smukke Dukke,
Mit hjertes fryd, trompet og herpukke,
Din Deylighed giort haver mig til Coujon
Og indtaget med Storm mit hjertes bastion

u. s. w. — Er ist ein vorzüglicher Tänzer, obwohl er nie tanzen gelernt hat; „det er puur Naturalier,“ und er beweist dies, indem er mit Jesper ein Menuett zum besten giebt. Er ist ein kunstvoller Fechter, Jesper muss dies an sich versuchen lassen; er hat die schönste Taille, und, was wunderbar ist an ihm, „at med alle disse qvaliteter er dog ikke den herre, der berömmer mig selv af noget, og med all min tapperhed er jeg heller from en streng i mit huus.“ — Mit den Versen schickt er denn seinen deutschen Bedienten an Lucilia.

III. Akt. (1.) Leonora, Lucilias Mutter, und Pernille sprechen von Lucilias Verlobung. Der Kapitän mit seinem roten Federbusch gefiele ihnen am besten. (2.) Pernilles Mahnung an die auftretende Lucilia, dem Schnüren, Schminken und allen kosmetischen Mitteln zu entsagen, erinnert stark an Scaphas Worte an Philematium in der Mostellaria (*V.* 261 ff.) (3.) Leonora drängt ihrer Tochter die Wahl zwischen Stygotius und Von Tyboe auf; Lucilia will aber nur von Leonardo wissen. (4.) Stygotius tritt auf mit lauter lateinischen Zitaten; zu ihnen gesellt sich (5.) Tyboe mit seinem deutschen Diener Christoff, wobei die zwei Bewerber an einander geraten und in ziemlich ähnlicher Weise prahlen.

Tyb. Alle folk veed at tale om mig udi Holland og Braband.
Styg. Alle Literati viide at tale om mig udi Rostok, Helmstad og Witemberg.
Tyb. Jeg har nedlagt de sterkeste heldte med min haand.
Styg. Og jeg har slaget de sterkeste Opponentes med min mund,

u. s. f. — Leonora will demjenigen ihre Tochter überlassen, der ihr Herz sich erringen kann. (7.) Pernille macht beiden Bewerbern vor, dass sie ihre Sache vertreten wolle, worauf (8.) Peer die von Tyboe bestellten Verse überreicht.

IV. Akt. (1.) Jesper hat sich, nach der Art der Parasiten, auf Leonardos Seite geschlagen, (2.) beruhigt aber Tyboe, er wolle den Gegner nur ausspionieren. (3.) Jesper greift nun zu einer List. Er befiehlt Christoff, sowie er den Diener des Magisters erblickt, sich betrunken zu stellen und seinen Beutel, der mit Kupfermünzen angefüllt ist, fallen zu lassen. Wie Jesper erfuhr, hat der Magister Pernille eine Geldbörse versprochen; sein Diener wird glauben, dass jene des Soldaten reicher sei, dieselbe zu sich nehmen und, wenn er sie an Pernille abliefert, mit den Scheidemünzen den Kredit seines Herrn schwer schädigen. (4.) Stygotius erfährt durch Jesper, da er eben seinen Diener mit Geld zu Pernille schickt, dass Tyboes Diener bereits vorangegangen, doch leicht noch einzuholen sei, da er völlig betrunken sei. Jens soll ihn ins Wirtshaus locken und dort den Beutel austauschen. Dies geschieht (5., 6.) nach Verabredung, und Jens geht mit dem ausgewechselten Beutel ab. (7.) Diese Sendung wird von Pernille sehr ungnädig aufgenommen, schon darum, weil, indiskret genug, der Beutel offen ist; noch mehr aber ärgert sie sich, als sie (8.) den Inhalt sieht. „Ach himmel! hvad seer jeg! ach jeg er färdig at spräkke af harme. Det er jo Regne-Penge og halve-skillinger.“ Dafür will sie sich rächen. (9.) Aber auch Lucilia ist über Tyboes Gedicht sehr erbittert, da in demselben sie selber als Kokette, ihre Mutter als Kupplerin bezeichnet wird, und da denn Tyboe — wie das die Kapitäne öfters thun — mit Musik kömmt und dieselbe spielen lässt, während er selbst dazu singt, giesst sie ein Schaff Wasser auf ihn mit den Worten herab: „Slige poeter skal saaledes krones!“ Dasselbe passiert Stygotius. Da er um Einlass pocht, überschüttet ihn Pernille mit Wasser mit den Worten: „Komm saa og forär mig halve-skillinger og regne-penge en anden gang!“

V. Akt. (1.) Jesper erzählt, wie nun Leonardo die meiste Aussicht auf Erfolg bei seiner Brautwerbung habe. (2.) Von Jesper erfährt Stygotius die Geschichte von der umgetauschten Börse. Pernille hat sich für Leonardo entschieden (3., 4.); Peer aber meldet (5.), dass Tyboe nun gegen Stygotius wüte, und alsbald (6.) kömmt Tyboe selbst mit vier Soldaten, an welche er eine Standrede hält. „Hörer I vel kinders! feldskriget skal väre: Per Caudi! Hvem I treffer udi sort kiole, skal I stöde ned.“ Da kömmt elend geprügelt (7.) Peer. Auch Magister Stygotius hat sich eine Mannschaft aufgebracht.

Noch zweifelt Tyboe: „Hvor skulde han driste sig til at gaae offensivemang.“ Da naht (8.) von der andern Seite Magister Stygotius selbst mit vier Studenten. Die ganze Szene und Tyboes Anordnung ist nach Terenz (Eun. IV, 7.) Wie Thraso im Hintertreffen kämpft (*V.* 781), so Tyboe: „En general staaer altid bagest.“ Doch aber will Tyboe Christenblut sparen. Jesper soll einen Friedensversuch machen. Wie Thraso (*V.* 789) meint: „Omnia prius experiri quam armis sapientem decet,“ so soll Jesper dem Gegner vorstellen: „at jeg er en mand, som har 10 mänds styrke . . . at jeg har slaaet 2000 mänd ihiel med min egen haand . . . at jeg er bekiendt for min tapperhed over heele Holland . . . at jeg har omgaaeds med förster og generaler udenlands . . . at kongen af Holland har foräret mig sit porträt u. s. w.“ Unterdessen ist auch Stygotius dem Frieden nicht abgeneigt, und die beiden Vermittler, Jesper und Jens, bringen ihn rasch und leicht zustande.

Jesp. Hr. von Tyboe holdes af alle brave officeers for en giäk.
Jens. Min herre ligesaa af studenterne.
Jesp. Og for en pultron.
Jens. Min ligesaa.
Jesp. Hr. Tyboe er saa bange som en hare.
Jens. Min herre ligesaa.

Schliesslich erreicht (11.) Leonardo sein Ziel. Er verfolgt Tyboe und stösst ihn mit dem Degenschafft in den Rücken, worauf Tyboe entflieht: „A . . . a . . . ich bin totlig blessiert und durch gestossen . . . a . . .“ — Lucilia erhält Leonardos Hand.

Noch in einer andern Komödie, im „Ulysses von Ithacia eller En Tydsk Comoedie“ (1724)[1]) gerät Holberg — freilich in anderer Absicht — in die Manier des grossprahlerischen Soldaten in der sechsten Szene des ersten Aktes (S. 126):

Scene 6. Ulysses. Chilian.[2])

Ulysses. Chilian! vi maae strax giöre anstalter: Fredsens tempel maa tillukkes paa nogen tiid, og Bellonae tempel igien aabnes; mit med drage-blod besmurte svärd Dyrendal träktes af skeeden, mit skiold, som jeg tog fra kongen af Mesopotamien i det store slag bey Minchrelien hidföres, tillige med min Diamand-haarde brynie og min hielm, som den brasilianske dronning von Saba med sine alabasterhänder satte

[1]) Auf Seite 111—202 des dritten Bandes von Ludvig Holbergs „Comedier“.

[2]) Nach der Übersetzung von Robert Prutz (S. 560):
Ulysses. Kilian, wir müssen sofort Anstalten machen; der Friedenstempel muss auf einige Zeit verschlossen und der Bellona Tempel wieder geöffnet werden. Mein mit Drachenblut getünchtes Schwert, Theuerdank, muss aus der Scheide gezogen, mein Schild, den ich dem Könige von

paa mit ridderlige hoved, da jeg skulde i kamp med den 4 re-hoved ridder Langulamisopolidorius. Min udi krig flamme-spyende hest Pegasianus, som tilforn var den stolte ridder Poliphemius af Mundien, men omskabt til en hest af hans avindsyge stivmoder Constantinopolitania, maa sadles med min elfenbeens sadel og mit med guld og perler af den longobardiske jomfrue Rosimunda virkede skabrak.

Chilian. Det kan snart blive giort, havde vi kun först en armee paa beenene.

Ulysses. Armee! Vi skal i en hast faae saa mange folk sammen som der er sands-korn paa de arabiske heeder. — —

Über die Bedeutung dieser Komödie Holbergs siehe bei Prutz (Holberg, S. 207—210).

Einige Berührungspunkte mit dem Miles finden sich auch in Holbergs Lustspiel „Den ellefte Junii".[1]) Dort kömmt Henrich, der Diener Skyldenborgs, auf die Idee, den Gläubiger seines Herrn, Studenstrup, in eine ähnliche Situation, wie Pyrgopolinices, zu führen. „Du har en honnette fruentimmer i dit Huus, om forladelse, jeg vilde sige smukke; den kiönneste iblant dem maa stille sig forliebt i ham og bilde ham ind, hun er din hustrue; du selv skal stille dig an, som du est jaloux, og altid have Öynene paa ham, for at bestyrke ham dismeere i de Tanker" (I, 7). Studenstrup (Ochsendorf) geht wirklich in die Falle (IV, 1); der Wirt schlägt gewaltigen Lärm, und nur um hohe Summen giebt er die Rachegedanken auf. Da Studenstrup gezahlt hat, erfährt er die ganze Geschichte; der Wirt hat gar keine Frau. Zudem hat er auf ein Haus eine Hypothek gegeben, das sich nachher als Rathaus erweist.

Dieser „Elfte Juni" hat A. v. Kotzebue, der sich mehrfach seine Stoffe bei Holberg holte,[2]) zu seiner Posse „Der

---

Mesopotamien in der grossen Schlacht bei Mingrelien abgewonnen, muss hereingebracht werden zusamt meinem demantharten Harnisch und meinem Helm, den die brasilianische Königin von Saba mit ihren Alabasterhänden auf mein ritterliches Haupt setzte, als ich in den Kampf ging gegen den vierköpfigen Ritter Langulamisopolidorius. Mein im Kriege flammenspeiendes Ross Pegasianus, welches zuvor der stolze Ritter Poliphemius von Mundien gewesen, allein seine neidische Stiefmutter Constantinopolitania verwandelte ihn in ein Pferd, muss gesattelt werden mit meinem elfenbeinernen Sattel und meiner von der longobardischen Jungfrau Rosimunda mit Gold und Perlen durchwirkten Schabracke.

Kilian. Das kann bald geschehen sein, hätten wir nur erst eine Armee auf den Beinen.

Ulysses. Armee? In einem Augenblick werden wir so viel Volks beisammen haben, als Sandkörner sind in den Wüsten Arabiens. — —

[1]) Auf Seite 1—95 des zweiten Bandes von Ludvig Holbergs „Comedier" (Kjöbenhavn 1847) und übersetzt bei R. Prutz, Holberg, S. 407—470.

[2]) Prutz, Holberg S. 227. „Dass auch Kotzebue sich eine Zeit lang von dem Mark der Holbergschen Komik zu nähren suchte, die auch in dieser Verdünnung eines gewissen Beifalls noch immer nicht entbehrte, wurde bereits erwähnt; er hat nämlich den Ranudo, den

Gimpel auf der Messe“ [1]) veranlasst. — Eine Art von Miles gloriosus in der holländischen Komödie ist Brederoos Junker Jerolimo Rodrigo, „der spanische Brabanter“ (1617) mit seinem Pagen Robbeknol;[2]) auch der deutsche Kapitän im „Prahler“ (Zwetser) des Pieter Langendijk (1683—1756) gehört in diese Kategorie.[3])

Auch in der deutschen Litteratur finden sich Stücke, welche den grossprecherischen Maulhelden Pyrgopolinices als Mittelpunkt haben. Obenan steht der „Vincentio Ladislao“ des Herzogs Julius von Braunschweig (1564—1613) und der „Horribilicribrifax“,[4]) ein Scherzspiel von Andreas Gryphius (geb. 11. Oktober 1616; gest. 1664).

Grässe[5]) bezeichnet den „Vincentio Ladislao“ des Herzogs Heinrich Julius als „eine Art Vorläufer des ‚Horribilicribrifax‘ . . ., worin er einen echten Krautjunker, Bramarbas und Feigling zu gleicher Zeit trefflich gezeichnet hat“.

Die „Comoedia HIDBELEPIHAL[6]). Von Vincentio Ladislao Sacrapa[7]) von Mantua, Kempffern zu Ross und Fuess,

---

Jeppe, den elften Juni und den verpfändeten Bauernjungen bearbeitet, von denen besonders der erstere sich ziemlich lange auf den Brettern behauptete.“

[1]) Almanach dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande. 3. Jahrg. 1805. S. 51—114. Hier spielen der Pächterssohn Stoffelsack von Schilda und der Baron Würfelknochen, ein „chevalier d'industrie“, mit seinem Diener Filuh.

[2]) Jonckbloet. II, 137.

[3]) Ebenda. II, 423.

[4]) Erste Ausgabe noch zu Lebzeiten Gryphius': Breslau, ohne Jahreszahl; 2. Ausg. Breslau 1665 (bey Veit Jacob Treschern); 3. Ausg. Andreae Gryphii um ein merckliches vermehrte Teutsche Gedichte. Bresslau u. Leipzig in Verlegung der Fellgiebalischen Erben. 1698. 4. Ausg. Dramatische Dichtungen von Andreas Gryphius; herausgegeben von Julius Tittmann. Lpz. 1870. (S. 201—271.) 5. Ausg. No. 3 der Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. 1876. Halle a S. (Niemeyer), 91 Seiten. (Abdruck der ersten Ausgabe, besorgt von Wilhelm Braune.) — Vgl. Gödeke, Elf Bücher deutscher Dichtung (I, 374) mit C. L. Cholevius Geschichte der deutschen Poesie (I, 381).

[5]) Handbuch der allgemeinen Litteraturgeschichte von Dr. J. G. Th. Grässe (Leipzig 1850). III. Bd., S. 612. Vgl. besonders Rud. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882. S. 233 u. s. w. und Prölss, Gesch. des neueren Dramas. III, 1, S. 167.

[6]) = Henrici Julii Ducis Brunsvicensis Et Luneburgensis, Episcopatus Halberstadensis. S. Cohn, Shakespeare in Germany, S. XL, Anm. 2. — Gervinus. III, 156.

[7]) Grässe zitiert Satrapa, was sich auch bei Tittmann vereinzelt, S. XXXV, und Koberstein, 6. Aufl., S. 410, findet.

weiland des edlen und ehrnuesten, auch manhafften vnnd streitbaren Barbarossä Bellicosi von Mantua, Rittern zu Malta, ehelichen nachgelassenen Sohn. Mit zwölff Personen. Wolffenbüttel M.D.XCIV," [1]) des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig,[2]) enthält „die feinere Auffassung des Capitano Spavento, des personifizierten Schreckens". Sie „erhebt den Maulhelden über den ordinären Bramarbas, dessen Lohn auf der italienischen Bühne eine Tracht Prügel zu sein pflegt. Vincentius ist im Grunde ein gebildeter Mann, wenigstens so gut wie mancher andere, der es wirklich zu Ansehen und Würde gebracht hat . . . . . Er ist allen Sterblichen überlegen, nicht nur in allen ritterlichen Künsten und an Tapferkeit, sondern auch in der Wissenschaft, als frommer Christ sogar in der Theologie bewandert, er ist Musiker u. s. w. In der That aber ist er das gerade Gegenteil dessen, was ein Mann sein soll. Natürlich sucht er im Gespräch den Ausdruck mit seinem innern Wert und dem Glanze seines äussern Menschen in Einklang zu bringen. Er spricht anders als ordinäre Menschenkinder; die gewöhnlichsten Dinge — dies ist ein gemeinschaftlicher Zug der Sippschaft, zu der er gehört — umschreibt er mit hoch klingenden Redensarten; er ist überall bemüht, den Ton, der damals schon in Deutschland eindringenden absonderlichen Amadisischen Redeweise einzuhalten." [3])

Vincentius Ladislaus will vor allem mit dem ihm gebührenden Titel angesprochen werden. Dieser ist: „Edler, Ehrnuester, Manhaffter, in Kriegsleufften vnd andern freyen löblichen Künsten wol erfarner, weitberhümbter Kempffer zu Ross vnd Fuess, Gestrenger Juncker vnd Herr" (II, 1), und so wird er von seinem Schreiber Valerius ständig angeredet. Er selbst spricht von sich: „Wir Vincentius Ladislaus Sacrapa von Mantua." Seine Heldenthaten weiss er ins richtige Licht zu stellen. „Ist ein Man in der Welt jetzunder, so dem Türcken wird wiederstandt thun können, so sol es dieser Man thun. (Weiset auff sich selber),

[1]) Auf S. 137—174 des vierzehnten Bandes von „Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Worterklärungen. Herausgegeben von K. Gödeke und J. Tittmann. Lpz. 1880." — Auf S. 507—555 des 36. Bandes der Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart. 1855 herausgegeben von W. L. Holland.

[2]) S. Gödeke, Grdss. I, 407. 408. — Bibliothek des Stuttgarter litterarischen Vereins. Bd. 36. (1855.) S. 897—903.

[3]) Tittmann, pag. XXXV. XXXVI. — Vgl. ferner H. Grimm, Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Westermans Monatshefte, 1856, Dezember. — O. v. Heinemann, Aus der Vergangenheit des welfischen Hauses. Wolfenbüttel 1881, und eine Reihe von Holland, S. 805. 809. 810, angeführter Werke. — Vgl. über das Verhältnis des Vincentius zu Aretinos „il marescalco", Prölss. I, 2. 124.

Vnd wenn Alexander Magnus, so die gantze Welt in Zwölff Jaren bezwungen hat, noch lebte, Solte ihm dieser Man zu schaffen geben . . . . Es ist vnmüglich zu gleuben, Was wir vor Ritterliche, Manhaffte, fürtreffliche Thaten haben ausgerichtet. Als wir noch ein Student waren, Wie wir vns dann von Jugendt auff die (der) Kriege bevlissen, Da haben wir neben andern Studenten, Welcher in der Zal Zweyhundert vnnd Neun vnd Neuntzig gewesen, Sieben Tausent Kriegsleut erlegt, Vnd keinen gefangen genommen."

Ja selbst die Weiber seines Stammes teilen diese ritterliche Art. „Vnser geliebte Schwester, So nu in Gott verstorben, Hat in einer Vestung, darin wir belagert waren, in einem Tage im Sturmen Vier vnd Zwantzig Kerl vmbgebracht" (V, 1).

Die erste Szene des fünften Aktes gilt hauptsächlich der Aufzählung solcher Bravourstücke Vincentios. Dabei lässt Herzog Heinrich Julius seinen Capitano zum reinen Münchhausen werden.[1]) Er erzählt die tollsten Streiche. So seine einmal erfolgte Gefangennehmung.

„Ja," erzählt er, „Wir sind einmal gefangen worden, Wie aber solches zugangen, wollen wir E. F. G. berichten. Wir waren inn der Belägerung vor einer Stadt, Vor derselben thaten wir neben vnsern Gesellen, starcke Scharmützel, Vnnd durch dasselbe Scharmützel kamen wir gar nahe zum Thor vnd wurden alldar von vnsern Gesellen verlassen, Wie wir nun nicht wenden konndten, musten wir noth halben es wagen, vnd mit den Feinden in die Stadt eilen. In dem wir hinein renten, liess der Thor-Wechter das Schutz-Gitter inn aller eile fallen, Vnd schlug damit vnserm Gaul das hintertheil biss an den Sattel ab, Wir wurden aber solches nicht gewahr, Renneten auch dem Feinde mit dem halben Pferde nach, biss auff den Marckt, Vnd thaten noch

[1]) Vgl. Tittmann XXXIX. „Das meiste Derartige war in der Schwanklitteratur der Zeit zu lesen. Dass fast alles weltbekannt ist, kann der komischen Wirkung nur vorteilhaft sein. Kirchhofs „Wendunmuth" hat der Herzog, man kann sagen, mit dem Buche in der Hand benützt. Ein Schlosser zu Cannstadt, „wegen seiner unglaublichen Reden der Lügenschmied" genannt, erlebte das Unglück mit dem halbierten Pferde; so erzählt Kirchhof (I, 254), indem er sich auf Bebelius bezieht. (285.) Andere Abenteuer, wieder nach Bebelius, stehen in den unmittelbar folgenden Nummern des „Wendunmuth": Die beiden Geschichten von Wildschweinen, von dem umgewendeten Wolf und dem Diener im Magen des Fisches, Die grosse Braupfanne und der Schmied, der ein Pferd im Rennen beschlägt, sind auch im Märchen bekannt. Dass einzelne der Lügen in R. E. Raspes (1737—1794) „Baron Münchhausen" übergegangen sind, kann sich dadurch erklären, dass dem Verfasser, der Bebelius und Kirchhof ohne Zweifel kannte, auch der „Vincentius Ladislaus" auf der Göttinger Universitätsbibliothek zugänglich war". Siehe Eingehendes bei W. Holland, S. 897 ff.

daselbst dem Feinde nicht geringen abbruch. Als wir aber vermerckten, das vns der Feindt wollte zu starck werden, wolten wir vns wenden, Vnd in dem stürtzte das Pferd mit vns, Vnd würden gewahr, das wir ein solchen grossen schaden empfangen hetten, Musten also vns wieder vnsern willen gefangen geben, Vnd vns mit einer Tonnen Goldes Rantzaunieren."

Johan Bouset, der — eine Art Parasit — alles bestätigt und gesehen haben will, was Vincentius erzählt, muss hier doch erklären: „Das habe ich nicht gesehen, Dann ich bin nicht dabey gewesen."

Im Ferneren (V, 2) erzählt Vincentius die bekannte Geschichte von dem blinden Wildschwein, von dem Wolf, den sie umwendeten, „wie ein Schuster die Schuch", und eine Reihe Jagdabenteuer.

Man sieht, der Miles gloriosus hat hier neben seiner kriegerischen Ruhmredigkeit eine ganz andere Seite noch ausgebildet.

Die dritte Szene des fünften Aktes lässt uns in ihm den Fechter bewundern.

„Wir haben vns," sagt er, „jederzeit aller Ritterlichen Künsten vnd Thaten beflissen, Vnd sonderlich des Fechtens vnd Kempffens, Wie wir dann darin dermassen geübt vnd erfaren sein, Das wir nicht gleuben, Das vnsers gleichen jetzo in der Welt ist. Wir seind des Rapiers so mechtig, Das wir einen auff einen Knopff stossen können, auff welchen wir nur wollen, Vnd wenn ein ander meint, Wir sein noch weit von jhme, So hat er die Wehre schon im Leibe. Wie wir dann auch, Wenn wir vnser Wehr auff die Seiten hangen, schon wissen, Was wir gegen vnsern Feind gebrauchen wollen, Wir haben vns offtmals mit vier oder fünffen zugleich geraufft, Welche wir zu boden geschlagen, Vnd seind von jhnen nicht berüret worden. Vnser Fechten ist auch kein gemeine Fechten, Dann wir fechten im Rapier allein, Im Rapier vnd Dolchen, Im Rapier vnd Mantel, Auch wol mit vier Rapieren. Vnnd wie es jmmer müglich zu erdencken, so können wirs zuwege bringen."

Als Fechter zeigt sich Vincentius sogleich als Feigling; es ist ihm zu heiss, der Gegner ist link und ähnliches. Sodann hebt Vincentius wenig Ehre als Musiker auf und erringt keinen Beifall als Tänzer, obwohl er nicht glaubt, „das, so viel springen vnd tantzen anlanget, vnsers gleichen baldt sol gefunden werden." Schliesslich verlangt er vom Herzog Silvester die schöne Angelika als „Ehegemahl vnd Bettgenossen".

Des Herzogs Gattin, Eleonora, hat Vincentius durchschaut. Nach ihrer Meinung hat er „alle eigenschafften eines hoffertigen Narren an sich" (VI, 1). Dass er nun glaubt, Ange-

lika liebe ihn, zeugt am stärksten von seiner Thorheit. Nochmal erzählt Vincentius eine Reihe seltsamer Erlebnisse, diesmal von Pferden und dem Schmied, der „seiner Kunst so fertig“ war, „das er im Ringrennen in voller Currir einem Pferde ein Eisen auffgeschlagen kondte, Vnd am Rennen nichts hinderte.“ Da erhält er einen zusagenden Brief Angelicas. Man hat für ihn und Angelica ein Hochzeitslager hergerichtet, in dieses setzt man ihn; — aber — „wie er meinet, er sitze zum allerbesten, fellt er in die Bütte mit Wasser, Da lachet nun niemandt als jederman.“

Johan Bouset beschimpft ihn: „Esel vnd Lügenhafftiger, in Lügen wolerfahrner mit der Thorheit vnd Tölpischen Moribus wolbegabter Kempffer zu Fues mit der Leddern Kolbe, vnnd Ritter auffm Esel mit der Strewgabel, Fliegen- vnd Mucken-Oberster, Wie gefellt dem Herrn das Badt?“

Vincentius fasst sich langsam. „Sol man einen so Fürtrefflichenn, Weithberhümbten, Erfahrnen vnd Verstendigen Man, Als wir sein, So schamphieren, vnd einen solchen Spott, beweisen?“ Er tritt ab. Sie selber werden durch den Verlust eines solchen Mannes am meisten bestraft sein. Faule Eier werden ihm nachgeworfen. „Er mus dauon lauffen, Vnd gehen alle abe.“

Der „Miles gloriosus“ erscheint hier nur zum Teile in seiner Urgestalt als militärischer Bramarbas. Er ist eine Art gutmütigen Aufschneiders auf allen Gebieten, besonders auch auf dem der Jagd, ein Mittelding „vom Finkenritter und den Bramarbassen des dreissigjährigen Krieges, ein Vorläufer der ‚Horribilfcribrifax‘ und ‚Daradiridatumtarides‘“ [1]) geworden.

Das Stück muss sehr gefallen haben.[2]) Im Jahre 1601 übernahm es ein Organist in St. Nicolai-Kirchen in Stralsund, das Lustspiel metrisch zu bearbeiten, da ihn seine Freunde baten, es „zu vertieren vnd in Reim zu bringen.“ Der Titel ist hier: „Comoedia H.I.D.B.E.L.E.P.I.H.A.L. von Vincentio Ladislao, Satrapa[3]) von Mantua, Kempffer zu Ross vnnd Fuss, Weilandt des Edlen vnd Ehrnvesten, Auch Namhafften vnd Streitbaren Barbarossä Bellicosi von Mantua, Rittern zu Malta, Ehelichen Nachgelassen Sohn. Welche vorhin in Prosa zu Wolffenbüttel, Anno 1599 gedrucket, jetzo aber in Reim gebracht durch Eliam

---

[1]) Holland a. a. O., S. 898.

[2]) Vgl. über Aufführungen: Trautmann in Schnorrs Archiv f. L., Bd. XI (1882) und Joh. Meissner, „Die englischen Komödianten“ u. s. w. Wien 1884. S. 33.

[3]) Vgl. S. 638. A. 7.

Herlicium Cicensem, Organisten zum Strallsundt in Pommern. Gedruckt zu Wittenberg, durch Lorentz Seuberlich. Anno M.DC.I.[1])

Wieder ganz auf militärischem Boden stehen dagegen die Helden des „Horribilicribrifax".

Die beiden „weiland reformierten Hauptleute Don Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausend Mord auff N. N. N. Erbherr in und zu Windloch und Don Horribilicribrifax von Donnerkeil auf Wüsthausen sind Errungenschaften des dreissigjährigen Krieges.

Kapitän Daradiridatumtarides qualifiziert sich bereits in der ersten Szene des ersten Aktes als der Miles gloriosus, bei welchem Prahlerei und Feigheit sich paaren.

Der Erste Aufzug.

[1] Capitain Daradiridatumtarides Windbrecher von Tausend Mord. Don Cacciadiavolo. Don Diego, seine Diener.

Darad. Don Diego, rücket uns den Mantel zurechte, Don Cacciadiavolo, Ich halte, dass das Ostliche Theil des Bartes mit der West Seiten nicht allzuwol überein komme.

Don Cacc. Grossmächtigster Hr. Capiten, es ist kein Wunder! Die Haare der lincken Seiten sind etwas versenget von den Blitzen seiner Feuerschiessenden Augen.

Darad. Blitz, Feuer, Schwefel, Donner, Salpeter, Bley und etliche viel Millionen Tonnen Pulver sind nicht so mächtig, als die wenigste reflexion, die ich mir über die reverberation meines Unglücks mache. Der grosse Chach Sesi von Persen erzittert, wenn ich auff die Erden trete. Der Türkische Kaiser hat mir etlich mahl durch Gesandten eine Offerte von seiner Kron gethan. Der weitberühmte Mogul schätzt sein retrenchemente nicht sicher für mir. Africa hab ich vorlängst meinen Cameraden zur Beute gegeben. Die Printzen in Europa, die etwas mehr courtese halten Freundschafft mit mir, mehr aus Furcht, als [2] wahrer affection. Und der kleine verleckerte Bernhäuter, der Rappschnabel, Ce bugre, Ce larron, Ce menteur, Ce fils de Putaing, Ce traistre, Ce faqvin, Ce brutal, Ce bourreau, Ce Cupido darff sich unterstehen, seine Schuch an meinen Lorberkräntzen abzuwischen Ha Ma Deesse! merville de monde adorable beaute! Unüberwindliche Schöne! unvergleichliche Selene! wie lange wolt ihr mich in der Courtegarde eurer Ungunst verarrestiret halten?

---

[1]) Bei Holland, S. 641—734 u. S. 905. — Das Stück hat hierdurch an Ausdehnung wesentlich gewonnen. So lautet z. B. Johan Bousets (hier Johan Bausser) letzte oben angeführte Rede:

Esll, vnd Lügenhafftter, Wolerfarner,
In Lüge, mit Thorheit angebornr,
Vnd andern tölpschen moribus
Wolbegabter, Kempffr zu Ross vnd Fuss,
Mit der ledern Kolb, Lügenfabl,
Rittr auff dem Esl mit der Strewgabl,
Der Fliegn vnd Mückn öbrster Vnflat,
Wie gfelt dem Herren nu das Badt.
Gott woll es dem Herren gesegn,
Itzund hier, vnd sonst allerwegn.

Don Diego. Signor mio illustrissimo! Mich wundert nicht wenig, dass ihr das Bollwerk von Selene noch nicht habt miniren können. Die Damosellen dieses Landes erschrecken, wenn sie euch von Spiessen, Schlachten, Köpffabhauen, Städte anzünden und dergleichen discuriren hören. Sie meinen, dass ihr todos los Diabolos in der Vorbruch, wie die Schweitzer in dem Hosenlatz traget. Mich dünckt Palladius richte mit seiner anmuthigen Courtesi weit mehr aus, als wir mit allen unsern Rodomantaden.

Darad. Palladius? Wenn er mir itzund begegnete, wollte ich ihn bey der äussersten Zehe seines lincken Fusses ergreiffen, dreymal umb den Hut schleudern, und darnach in die Höhe werffen, dass er mit der Nasen an dem grossen Hundsstern solte kleben bleiben.

Don Cacc. Es were zu viel, dass er von solchen Rittermässigen Händen sterben solte. Wenn er uns gleich itzund in der Furie begegnete, wolte ich ihm bloss in das Gesicht speyen, er würde Zweiffels ohne bald in Asch und Staub verkehret werden.

Darad. Behüte mich der grosse Vitrliputrli, was ist das? Dort (es erscheinet von ferne eine Katze) sehe ich zwey brennende Fackeln uns entgegenkommen?

Don Cacc. Holla! ins Gewehr! ins Gewehr. Die Nacht ist niemands Freund.

[3] *Darad.* Ey last uns weichen! wir sind ausser unserm Vortheil und möchten verrätherlich überfallen werden. Ich wil nicht von mir sagen lassen, dass ich mich der Finsternis zu meiner Victorie missgebrauchet.

Don Cacc. Bey der Seel des General Wallensteins, sie blasen zu Sturm.

Don Diego. Ey last uns stehen bleiben! sehet ihr nicht? es ist eine Katze, die also mit den Augen fünckelt.

Don Cacc. Es mag der Beelzebub wohl selber seyn.

Darad. Ho! ich bin vor ihm unerschrocken. Der ganze Leib zitzert mir vom Zorn, wie eine Gallart. Ich werde gantz zu lauter Hertze und kenne mich schier selber nicht, ich schwitze vor Begierde zu fechten. Voicus le bras qvi rompt le cours des destins de tous!

Don Diego. Des fous! Und fährt vor Furcht aus den Hosen.

Darad. Was sagt Don Diego?

Don Diego. Ich sage, ihm reissen vor Ungeduld zu warten die Hosen entzwey.

Darad. zeucht den Degen aus: Sa! sa! heran, heran, du seyest auch wer du seyest! je brave la main des parqves, ich habe wohl eher alleine dreissig mahl hundert tausend millionen Geister bestanden.

Don Diego. Minder eine halbe.

Don Cacc. Wol was gerass ist dieses. Der Nachtwächter beginnt zu singen, Ihr lieben Leute last euch sagen, und dergleichen.

Darad. Bey meinem adelichen Ehren, ich halte doch, es gehen Gespenster um. Was ists von nöthen, dass wir die Zeit so früh auf der Gassen zubringen. Wer Unglück suchet, der verdirbet darinnen.

Den zweiten Akt leitet Horribilicribrifax mit seinem Pagen Harpax ein. Er hat alle Kennzeichen des Miles in seiner späteren Form.

[15] **Die andere Abhandelung.**

Horribilicribrifax Donnerkeil. Harpax sein Page.

WAS? Dass der Keyser Friede gemacht habe, sonder mich um Rath zu fragen? Oh gvarta! novella de spiritare il mondo.

Page. So sagen sie, dass der Keyser Frieden gemacht habe mit dem König in Schwaben.

Horrib. Mit dem König in Schweden wilst du sagen.

Page. Ja Schweden oder Schwaben, es ist mir eins.

Horrib. Friede zu machen sonder mich? à qvaesto modo si! hat er nicht alle seine Victorien mir zu dancken? hab ich nicht den König in Schweden niedergeschossen? Bin ich nicht Ursach, dass die Schlacht vor Nördlingen erhalten? habe ich nicht den Sachsen sein Land eingenommen? habe ich nicht in Dennemarck solche reputation eingelegt? was wer es auff dem Weissen Berge gewesen sonder mich? E che fama non m' acquistai, quando contesi col gran Turca? Pfui! trit mir aus den Augen; denn ich erzürne mich zu tode, wo ich mich recht erbittere. Vinto dal ira calda e bollente e dallo sdegno arrabiato, so erwische ich den Stephans-Thurm zu Wien bey der Spitzen und drück ihn so hart darnieder, si fortè in terra, dass sich die gantze Welt mit demselben umkehret, als eine Kegel-Kaul.

Page. Ey, Signor mio, wo wolten wir denn stehen bleiben?

Horrib. Non temere! Als wenn sich iemand kümmern dürffte, der bey mir stehet! lass mich darvor sorgen! aber siehe da, meine Sonne! mein Leben! [16] meine Göttin erscheinet. Signora mia, bella di corpo, bellissima d' animo.

Wie von Pyrgopolinices, weiss auch von diesen Leuten das Volk, was es von ihnen zu halten hat. „Der Kopff thut mir weh," sagt (28.) Don Diego, „über dem unmässigen Aufschneiden unsers Capitains, welcher doch in Wahrheit nichts anders ist, als ein gehelmeter Hase. wer ihn reden höret, meinet, er were der ander Hercules, oder der grosse Roland. Sobald er aber in eine „occasion" gerathen, wil er für Furcht gar zu trieffen."

Mit Pyrgopolinices rühmt sich Daradiridatumtarides der Gunst der Hohen. „Mit dieser güldenen Ketten," sagt er (34.) seiner Selenissa, „welche mir der unsterbliche Soldat von Pappenheim mit eigenen Händen an den (35.) Hals gehangen, als ich zuerst mich auff die Magdeburger Mauren gewagt, verbinde ich mir meine Göttin, welche mir GOtt Mars selber mit allen seinen Feuerspeyenden Granaten und Donnerschwangeren Canonen nicht abjagen soll." Schon als Kind hatte er seines Vaters Degen (36.) „von der Mauer herunter gezogen und damit so ritterlich herumgeschwermet, dass ich," sagt er, „der Hebammen den Kopff und der Kinder-Magd den Leib entzwey gehauen."

Köstlich ist Horribilicribrifax, da er hört, Sempronius, der Gelehrte des Stückes, unterstehe sich, „seine Gedanken da einzuqvartiren, wo allein der unüberwindliche Horribilicribrifax Winterläger halten soll." Dieser lateinisch und griechisch sprechende Sempronius erinnert mit jedem Worte an Holbergs Stygotius, besonders auch in seiner Gegenüberstellung mit Horribilicribrifax. „Ist er Horribilicribrifax von Donnerkeil, so bin ich (44.) Sempronius von Wetter-

leuchten, famâ super aethera notus.“ Richtig spricht Sempronius von Horribilicribrifax (43.): „Sed qvid sibi vult Pyrgopolinices iste qui ita gladiatorio animo ad nos affectat viam?“ — ein direkter Beweis für die Urverwandtschaft des Pyrgopolinices und des Horribilicribrifax.[1]) Dass Holberg Gryphius gekannt hat, könnte wohl gegen Prutz (vgl. S. 632) aufrecht erhalten werden.[2])

Zum Schlusse ergeht es den beiden Helden übel. Noch gestern hat die Königin von Monopotapa durch einen eigenen Kourier den Daradiridatumtarides ihr Königreich anbieten lassen, mit dem Bedinge, dass er sie heirate (75.); da hetzt die beleidigte Selenissa den Horribilicribrifax auf ihren treulosen Liebhaber Daradiridatumtarides. Wir sehen den Kampf der beiden Hasenfüsse nicht mehr, da Dionysius beiden die Degen abnimmt, sie mit denselben auf die Köpfe schlägt und mit dem Rufe (82.) „Aufschneider, Lügner, Berenhäuter, Bengel, Baurenschinder, Ertznarren, Cujonen“ verjagt.

Diese Gestalt nahm unter den Wirren des dreissigjährigen Krieges der „Miles gloriosus“ in Deutschland an.

Ziemlich strenge hielt sich Reinhold Lenz an den Gang des plautinischen Originales, als er im Jahre 1772 sein Lustspiel „Der grosspralerische Offizier“ schrieb, das dann unter dem Titel „Die Entführungen“ umgearbeitet wurde. Über das Verhältnis der beiden Stücke zu einander berichtet Weinhold:[3]) „Lenz hatte den „Miles gloriosus“ soweit gefördert, dass er Goethes Urteil wünschte, wobei es schon in ihm fest

---

[1]) Tittman (pag. LIV) sagt: „Ohne Zweifel kannte Gryphius seinen Plautus und Terenz, aber auch sicher die ‚Illusion comique‘ des jüngern (muss natürlich heissen ältern) Corneille und Shakespeares ‚Verlorene Liebesmüh‘.“ An die erstern erinnern die ganze Auffassung und der Grundton ihres prahlerischen Wesens, an den letzten nicht bloss allgemeine Anklänge, sondern selbst einzelne Reminiszenzen. [Man vergleiche nur den Schluss des Liebesbriefes von Sempronius Act II, „der die Erde küsset, auf welcher das Gras gewachsen, welches der Ochse aufgessen, aus dessen Leder euere Schuch Solen geschnitten,“ mit den Worten des Armado I, 2: „Ich verehre selbst den Boden, welcher niedrig, wo ihr Schuh, welcher niedriger, geführt von ihrem Fuss, welcher am niedrigsten, einhertritt.“] Die Gattung von Menschen, deren der Dichter sogar zwei einander gegenüber stellt, trägt von Gryphius bis Plautus hinauf dieselben physiognomischen Grundzüge. Der Pyrgopolinices ist, wie Corneilles Matamore und Gryphius' beide Helden, ein Achill, der Legionen mit einem Hauch wegbläst; aber noch mehr, er ist der Schützling zweier Gottheiten, nicht allein des Mars, sondern auch der Venus; seine Schönheit ist ihm eine Qual, denn alle Weiber laufen ihm nach.“

[2]) Vgl. dagegen L. Wachler, Geschichte der Litteratur. III, 298.

[3]) Dramatischer Nachlass, S. 10.

stund, dass dieses Stück auf das deutsche Theater sollte. Er hatte deshalb eine freie, sich nicht genau an den Wortlaut seines Originals haltende Übersetzung gemacht und sich Abweichungen mancher Art gestattet, um das Stück dem neuen Geschmack näher zu bringen. Dies hatte ihn zu einzelnen Modernisierungen geführt: König Seleukus hatte dem König in Preussen Platz gemacht, moderne Flüche wurden ausgesprochen, es wurde von Generals und Herzoginnen geredet, der Titel ‚gnädiger Herr' dem Pyrgopolinices und ‚Mamsell' der Philocomasium gegeben, kurz, das Stück, das Goethe durch Salzmann erhielt, war ‚Der grosspralerische Officier', wie ihn Lenz am 7. Septbr. 1772 nach Strassburg geschickt hatte. Goethe verlangte nun, dass auf dem Wege der Modernisierung weiter gegangen und vor allem die ‚lateinischen' Namen entfernt würden; es müsse in Worten, Ausdruck und Rundung der Szenen geändert werden, um das Stück spielbar zu machen. Auf diesen Brief an Salzmann, den Goethe eine Eröffnung der Präliminarien nennt, muss Lenz sich zur unmittelbaren Verhandlung mit Goethe bequemt haben."

Über die von Lenz vorgenommene Neubearbeitung heisst es weiter bei Weinhold:[1]) „Man kann nunmehr bei Vergleichung mit den „Entführungen" die Veränderungen, welche Goethes Ratschläge hervorbrachten, erkennen. Im Äussern ist Ephesus mit Stockholm, Athen mit Hamburg vertauscht worden. Der Pyrgopolinices ist zu einem preussischen Werbeoffizier von Kalekut, Pleusides zu einem Hamburger Kaufmann Meyer, Philocomasium zu einer leidlich ehrbaren Ratschreibertochter Rosemunde gemacht, und die andern Personen sind ähnlich modernisiert. Artotrogus wandelte sich in Lamy, Acroteleutium in eine Henriette, Milphidippa in Gertrud, Periplecomenus in Kraft, Palästrio in Bernhard, Sceledrus in Ehrenhold. Aber die Rezensenten hatten recht, dass die Änderungen weit tiefer gehen müssten, und dass der schwedisch-norddeutsche Schauplatz nur eine ganz äusserliche Dekoration der alten Fabel ist, in welcher der Alazontypus auf den weitverbreiteten Schwank von dem Betrug gepropft ist, der einem Ehemann mittels einer geheimen Thür in das Nachbarhaus gespielt wird. In dem Dialog des „grossprahlerischen Offiziers" hat Lenz für seine Umarbeitung in „die Entführungen" manches gestrichen, zusammengezogen und verändert."

Als Beleg, wie Lenz das Original erst frei übersetzte, dann zu modernisieren suchte, möge die erste Szene des ersten Aktes folgen:

---

[1]) A. a. O., S. 28.

Der grosspralerische Officier.[1])

(S. 31.) Erster Aufzug.

Erste Scene.

Der Officier. Artotrogus.

Officier (ruft im Heraustreten): Lasst mir meinen Schild heller putzen, als die Sonnenstrahlen, damit, wenn ich ihn nöthig habe, er das ganze feindliche Kriegsheer blind mache. Bald sollst du nicht mehr klagen und nach Blut schmachten, Heldensäbel, bald sollen meine Feinde dir eine herrliche Mahlzeit zubereiten. — Wo ist Artotrogus?

Artotrogus. Dero unterthänigster Diener steht hier, bey dem dapfern, beglückten, königlichmajestätischen Helden, mit dessen Thaten und preisswürdigen Tugenden der löbliche Kriegesgott Mars selber die seinigen nicht zu vergleichen wagete.

Officier. Mars — ist das nicht der — der Bärenheuter, dem ich in der Gurgustidonischen Bataille das Leben rettete. Der feindliche General hiess Cluninstaridisarchides.

Artotrogus. Ganz richtig mit dem goldnen Panzer, derselbe, dessen Armee Dieselben mit ihrem Athem in die Luft bliesen, dass ich so sagen mag, gleich wie der Sturm im Herbst die trockenen Blätter der Bäume oder ein altes Strohdach davonführt.

Officier. Kleinigkeit —

Artotrogus. Freylich, wenn ich der andern preisswürdigen Aktionen Meldung thun wollte (bey Seite), die niemals geschehen sind — so würde ich Dero Bescheidenheit — (bey Seite) ich habe keinen aufgeblaseneren Nebukadnezar alle meine Lebenstage gesehen. Wenn ich nur nicht so hungrig wäre, ich wollte —

Die Entführungen.[2])

(S. 77.) Erster Akt.

Erste Scene.

Herr von Kalekut. Lamy.

Kalekut (ins Haus zurück): Lasst mir meine Waffen polieren — ich höre der Feldzug wider die Dänen soll bald eröffnet werden — meinen Kürass lasst mir putzen, heller als die Sonne, damit er die ganze feindliche Armee blind mache (schlägt sich auf den Degen). O mein Schwerdt! mein Schwerdt! Sey nur geduldig, du sollst nicht lang mehr in der Scheide schmachten, du sollst dir an Dänenblut einen Rausch trinken, dass es eine Lust ist. — Wo bist du, Lamy?

Lamy. Dero getreueste Diener ist hier, steht bei dem tapfern, majestätischen Helden, dessen Thaten und Tugenden Martem et Bellonam selber zum Stillschweigen bringen.

Kalekut. Martem — ist das nicht der Bärenhäuter, dem ich im Successionskriege in der Bataille bei — Ryswick das Leben schenkte — damals als ich noch in österreichischen Diensten war.

Lamy (hustet). Ganz richtig — dessen Bataillon dieselben, dass ich so sagen mag, mit Ihrem blossen Anblick übern Haufen warfen.

Kalekut. Kleinigkeit!

Lamy. Freilich wenn ich der andern preisswürdigen Thaten Meldung thun wollte, (bei Seite) die nimmer geschehen sind, (laut) aber Dero Bescheidenheit —

---

[1]) Bei Weinhold, a. a. O., S. 30—77.
[2]) Ausg. von Tieck (1828), S. 75—123.

Officier. Wo ist er?

Artotrogus. Hier mein werthester Herr! Vom Elephanten sagte ich, welchem Dieselben in Indien den Arm brach.

Officier. Den Arm?

Artotrogus. Das Bein, wollte ich sagen, mit einem Schlag, den Sie mit Ihrer flachen Hand darauf thaten.

Officier. Ich war damals noch dazu nicht recht disponirt —

Artotrogus. Ey freylich, wenn Dieselben hätten Dero Leibeskräfte brauchen wollen, Sie wären ihm mit der Faust durch Fell, Eingeweyde und Knochen gefahren, wie durch einen Eyerkuchen.

Officier. Denk er mir nicht daran! u. s. w.

Kalekut. Erzähle nur, es hat nichts zu sagen, ich denk' gern an die vergangenen Zeiten.

Lamy. O es liesse sich ein Buch davon schreiben, als zum Exempel — (hustet) als Sie noch in holländischen Diensten waren — (bei Seite) wenn ich nur nicht so hungrig wäre, ich wollte dir was anders erzählen —

Kalekut (sieht sich um). Nun, wo bist du?

Lamy. Hier gnädiger Herr — vom Elephanten sagte ich, dem dieselben in Indien den Arm bra —

Kalekut. Den Arm?

Lamy. Das Bein wollt' ich sagen, mit einem kleinen Schlag, den Sie mit Ihrer flachen Hand darauf thaten.

Kalekut. Ich war noch dazu damals nicht recht aufgeräumt.

Lamy. Ei freilich, wenn Sie Ihre Leibeskräfte hätten brauchen wollen, Sie wären ihm durch den ganzen Leib gefahren, wie durch einen Eierkuchen, he, he, he.

Kalekut. Denk nur nicht mehr dran, u. s. w.

Dies ist das Verhältnis der Lenzschen Stücke zu einander und zum Wortlaute des Originales. Die Handlung der Entführungen ist die folgende.

I. Akt. (1.) Herr von Kalekut, der Offizier ist mit seinem Klienten Lamy in einem Gespräch, das sich zunächst um Kalekuts Heldenthaten dreht, welche Lamy, der zwei Seelenkräfte besitzt, die gut sind, sein Gedächtnis und seinen Magen, besonders preist. Vor allem erfreut sich Kalekut der hohen Gunst aller Weiber. (2.) Bernhard, Herrn von Kalekuts Kammerdiener, schildert im Gespräche mit Lamy den Offizier des Weiteren. Er ist „der unerträglichste Narr auf Gottes Erdboden“ . . . „Er meint, die ganze Welt zittert vor ihm, und alle Weiber möchten sich um seinetwillen aufhängen.“ Bernhard diente zuletzt in Hamburg bei einem reichen jungen Kaufmann Meyer, der in Rosemunde, die Tochter des Ratschreibers, sich verliebte. Einmal musste Meyer in Geschäften nach Amsterdam fahren, inzwischen kam Kalekut, mietete sich bei der Ratschreiberswitwe ein und entführte Rosemunde nach Lübeck. Sogleich eilte Bernhard seinem Herrn nach, wurde aber von einem schwedischen Schiffe gekapert und von dem Schiffsherrn, dem Offizier Kalekut, der eben mit Rosemunde in Stockholm weilte, als Leibeigener

geschenkt. In einem unbewachten Augenblicke gesteht Rosemunde dem Diener, dass sie nur Herrn Meyer liebe; Bernhard schrieb ihm dies nach Amsterdam, worauf er sofort hierher kam und bei dem alten Kraft Wohnung nahm, dem lustigsten und scharmantesten Mann von der Welt, der so weit ging, die Mauer seines an des Offiziers Quartier anstossenden Hauses durchbrechen zu lassen, sodass die Jungfer nur die Tapete aufheben darf, um aus Kalekuts Wohnung in jene Meyers zu gelangen.

II. Akt. (1.) Herr Kraft zankt ins Haus hinein. Bei ihm habe niemand zu spionieren. „Ich sag es euch noch einmal, sobald einer von 's Offiziers Leuten auf meinem Dach erscheint, den Bernhard ausgenommen, mag er Tauben oder Affen oder den Teufel suchen, den werft auf die Strass' hinab, dass er mit dem Kopf auf dem Pflaster stehen bleibt." Bernhard teilt er alsdann den Grund seines Ärgers mit. „Wir sind verraten. Dort hat einer von meinem Altan herabgeguckt, eben als Meyer und Rosemunde sich karessirten." Bernhard findet schnell den Ausweg. „Eine leibliche Schwester der Jungfer Rosemunde soll mit ihrem Mann aus Riga hier angekommen" und bei Kraft abgestiegen sein. Sie sehen sich ähnlich, „wie ein Tropfen Milch dem andern." (2.) Erst wird Ehrenhold, welcher, dem entkommenen Affen nachkletternd, die Liebenden belauschte, betrogen, (3.) sodass er Rosemunde alles abbittet; alsbald (4.) kömmt Rosemunde als Zwillingsschwester von Riga umgekleidet. (5.) Herr Kraft rückt nun derb über Ehrenhold ein, dass er seinen Gast auf der Strasse anfalle; er werde sich Genugthuung beim Offizier erholen.

III. Akt. (1.) Im Gespräche mit Meyer erweist sich Herr Kraft noch als einen lebensfrohen Alten. Er hat stets jungen Leuten seine Hilfe angedeihen lassen. „Der alte Kraft macht auch mit, und sollt' er ohne Perücke nach Hause gehn." In launiger Weise malt er aus, warum er nicht geheiratet habe. Nun beraten sie sich über die weiteren Massregeln, die getroffen werden müssen. Bernhard erbittet sich Krafts Ring. Lamys Tochter soll dem Offizier als Krafts Ehefrau vorgestellt werden und thun, als sei sie in Kalekut verliebt. Zum Beweise soll sie ihm den Ring zusenden. (2.) Zum Glücke erfährt Bernhard, dass sich Ehrenhold angetrunken habe und so auch der Aufpasser weg sei. (3.) Herr Kraft unterrichtet noch Henriette, Lamys Tochter, und das Mädchen Gertrud über die Rolle, welche sie durchzuführen haben.

IV. Akt. (1.) Herr von Kalekut erhält von Bernhard den Ring der bewussten, in ihn verliebten Dame, dem einzigen „Frauenzimmer in der ganzen Stadt, das sich für seine Figur schickt". (Ad tuam formam illa una dignast. *V.* 968.) Er will nun schleunigst Rosemunde anbringen. (2.) Seine Leiden-

schaft reizt Gertrude noch in höherem Masse. Bernhard steht ihr wacker zur Seite. „Herzoginnen," sagt er dem Mädchen, „gaben ihm schon Herzogtümer für eine Nacht... Und es werden lauter Generals, was er macht." (*V.* 1077. Meri bellatores gignuntur, quas hic praegnatis fecit.) (3.) Meyer soll sich nun als Schiffer verkleiden, und „da wird sie der Offizier selbst noch treiben, damit's Schiff nicht fortgeht." (4.) Kalekut hat wirklich mit Rosemunde gebrochen. „Nimmermehr hätt' ichs geglaubt, dass das Mädchen mich so liebte." Er hat ihr alles geschenkt, was sie von ihm erhalten hatte, den Bernhard dazu, sodass auch dieser in lautes Schluchzen bei der Trennung von seinem Herrn ausbricht. (5.) Henriette spielt ihre Rolle trefflich; da man dem Offizier versichert, sie habe seinethalben ihren Mann aus ihrem Hause verstossen, lässt er sich herbei, ihr zu folgen. (6.) Meyer, als Schiffer, erhält (7.) Rosemunde, die mit Thränen scheidet. „Hier wohnte der edelste, der grossmütigste Mann, hier wohnte Freud und Glückseligkeit," sind ihre Abschiedsworte, denen auch Bernhard launige Reden anfügt.

V. Akt. (1.) Kraft, Lamy und ein Koch prügeln den Offizier weidlich durch. Der Koch hat Auftrag, ihm den Bauch aufzuschneiden und ihn zu kastrieren. Aus Gnade will man ihn schonen, falls er einen Eid schwört, sich wegen der erhaltenen Prügel nicht rächen zu wollen. Da er dies gerne beschwört, sagt ihm Kraft: „So wisse denn, dass ich nie verheirathet gewesen bin. Die Person, die dich in mein Haus lockte, war Lamys Tochter." (2.) Eilig will Kalekut, da die peinliche Szene vorüber ist, Rosemunde zurückholen, aber er erfährt von Ehrenhold, dass der Mann im Schiffergewande ihr Galan war. Wenn man den Worten Kalekuts Glauben schenken darf, so ist er hinlänglich gewitzigt. „Sie haben mir alle geschmeichelt, um mich um meinen Verstand zu bringen. Von nun an will ich glauben, ich sei hässlicher, als der Teufel; das ist das beste Mittel, mich von den verfluchten Schmeichlern in acht zu nehmen; von nun an will ich vor jedem Weibe laufen, wie vor einer Schlange, denn beide sind gleich giftig und listig; von nun an will ich kein Weib mehr ansehen, ich will mich einschliessen, mich kastrieren, mich — — (zum Parterre) Klatscht ihr noch?"

Weiter wurde der „Miles gloriosus" in Deutschland verbreitet durch die Übertragung des S. A. Gock (Lehrer in Münsingen), „Der grosssprecherische Offizier", Reutlingen 1797 (Prosa, für die Bühne), und des Karl Friedrich Mally, „Der prahlerische Krieger," Berlin (Fröhlich) 1805 (metrisch).[1]) Andere

[1]) Gödeke, Grundriss. II, 1049. — Schweiger, Handb. der klass. Bibliogr. II, 2; 755.

schrieben diese Übersetzung dem Joh. Ferd. Koreff zu. Dass D. Falk in seinem „Amphitruo“ auch den „Miles gloriosus“ hereinzieht, ist dort bereits erwähnt worden (S. 219).

So anziehend die Person des Miles selbst für die Lustspieldichter war, das ganze auf ihm beruhende Stück mochte nicht passen, um nachgedichtet zu werden. Darum haben wir wenige Imitationen der Fabel des „Miles gloriosus“; niemand aber vermöchte die Stücke aufzuzählen, in welchen diese Figur eine Rolle, meist sogar eine sehr bedeutende, spielt.

Der erste italienische Capitan stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Spavento kam 1577 nach Frankreich; 1618 spielte Mondor (anagrammatisch aus Rodomonte) den Kapitän, „la bravura, la valore del todo el mondo“. Spezzafer trug bis 1668 das Kostüm der Hofleute Heinrich IV. Giuseppe Bianchi (gest. 1680) brachte ihn (1639) nach Paris.[1])

Der Capitan zählte besonders in der commedia dell' arte zu den ständigen Figuren und trat fast in jedem Lustspiel auf. Im Teatro delle Fauole rappresentatiue des Scala fehlt unter fünfzig Stücken der Capitan nur sechsmal (in No. 8, 21, 26, 27, 34, 36). Und auch in der Fremde treffen wir ihn, wo italienische Stücke improvisiert werden. So stellte der bairische Herzog Wilhelm V. (1579—1597) an den berühmten Orlando di Lasso (1520—1594) das Verlangen, ihm eine improvisierte italienische Komödie aufführen zu lassen. In dieser begegnet uns wieder der „spagnolo desperato“ Don Diego de Mendoza, der im zweiten Akte seinem Diener alle seine Heldenthaten vorführt, und erzählt, wie viele hunderte er in den Nachen Charons gesendet habe.[2]) (8. März 1568.)

---

[1]) Sand, Masques et bouffons. I, 169.

[2]) Die Aufführung ist beschrieben in den „Discorsi delli triomfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabili fatte nelle sontuose nozze dell' Illustrissimo e Eccellentissimo Signor Duca Guglielmo, primo genito del generosissimo Alberto Quinto, Conte Palatino del Reno e Duca della Baviera alta e Bassa, nell' Anno 1568 a 22 di Febraro ... des Massimo Troiano. In Monaco appresso Adamo Montano (Berg.) 1568.“ (Eine andere Ausgabe erschien als „Dialoghi di Massimo Troiano“ etc. in Venetia, appresso Bolognino Zaltieri 1569; eine freie Übersetzung von F. Würthmann. München 1842.) Die Mitteilung Trojanos lautet: e qui vsci, lo spagnolo col core sommerso nel pelago della rabbia detta Gelosia: iui narra al suo seruitore, quante grandezze e prodezze, e quanti con le sue mani alla barca di Caronte, a cento a cento gir fatto hauea: & hora vna vil donna priuato l' hauea del suo valoroso core: forzato dall' Amore, và e troua la sua cara Camilla u. s. w. (Würthmann, S. 102 ff.)

Indes auch in den Stücken der kunstgerechten Dichter fehlt der Capitano zu einer gewissen Zeit fast niemals.

Mit dem Personal der Kunstkomödie kam der prahlerische Spanier, hier als Capitan Cardone, auch in eine der allerfrühesten (1597) komischen Opern, den Anfiparnasso, des Modenesers Orazio Vecchi. Dort singt er seine meist spanischen Arien.[1]) Isabella, seine Angebetete, verfährt mit ihm nicht besser, als wir es an dem „Miles“ gewohnt sind:

S' a gli arcabagni & alle collubrine
Set' uso a far gran core,
Perche temete poi scherzi d' amore?

frägt sie ihn.

Perche todo vince amor!

muss ihr der Schlachtensieger gestehen.

In der herkömmlichen Form bewegt sich der Capitan Bizzarro des Secondo Tarentino.[2]) Er ist die Geissel der Tapferkeit.

Non sapete Nafissa che mi chiama
Flagel de la brauura il mondo tutto,
& ogni ualent' huom mi teme, & ama.

(fol. 9[b].) Er schildert sich selbst (fol. 22[a]):

che bizzarro, bizzarro, in su la terra
il Capitan bizzarro mi chiam' io,
Che metto con l' ardir il ciel sotterra
plusquamperfetto Capitan da bene
ualent' huomo, buon soldato, huomo di guerra;

und (fol. 30[a]):

Potta del mondo io son si esperto à l' arte
de la militia, che terror ne piglia
non sol un' huom, ma il gran popol di Marte.

In der Komödie des Andrea Calmo „La Spagnolas“[3]) spielt in bekannter Weise der „brauo Venetian“ Spezzaferro.

---

[1]) Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga. 2 ediz. 3 voll. Venezia 1785. Bd. I., S. 263—267. — Fried. Bouterwek, Gesch. der Poesie u. Beredsamkeit. (Göttingen 1802.) II. Bd., S. 406. — Ruth, a. a. O. II, 621.

[2]) Il Capitan | Bizzarro. | Comedia del Secondo Tarentino. | Recitata in Tarento, in casa del Signor | Trolio Suffiano. | In Vineggia | Appresso di Agostino Bindoni | 1551. (38 fol.)

[3]) La Spagnolas | Comedia del S. Scar | pella Bergamasco | et altre diverse | lingvе de per | sonaggi. | Cosa bellissima, & giocosa con la giunta del Proemio da l' istesso aut|tore Andrea Calmo. | Con gratia e priuilegio. | In Vinetia Appresso Stephano di Alessi, alla | Libraria del Caualletto, al Fontegho de i Tode|schi, in Calle de la Bissa 1555.

Giov. Cecchi behandelt den „Capitan“ mit besonderer Vorliebe. Wir treffen ihn als Lanfranco Cacciadiavolo im Lustspiele „Il Martello“ und den spanischen Maulhelden in Cecchis „I Rivali“. Der prahlerische Ignico, spagnuolo, soldato di guarnigione, tritt in der letzteren Komödie nur zweimal auf; öfter aber wird er mit dem sonst üblichen Namen des Rodomonte (II, 2) bezeichnet.

O sea gallo, o sea gallina,
Lo quiero de matar!

ruft er (III, 4). Sgalla schildert ihn hübsch, als:

Uno
Spagnuolo di Spagna; al più, al più parente
Di Falserone di Ferraù o della
Mula del potesta di Montestentoli.

Es sind meist treffliche Missverständnisse, die er mit seinem Spanisch erzielt.

Que yo seré venido
Aqui de Liorna per algo y ve juro
A Dios que si puedo tener rastro
Yo le haré conocer quien es el
Señor Inigo Carpion de Buziquilles,

erklärt er (IV, 3), worauf Spillo in die Worte ausbricht:

Oh che gran bravo! suo padre e suo avolo
Fracassavan i campi con l' aratolo.

Des Capitan Fracassa in der Emilia des Luigi Groto Cieco di Hadria ist bereits S. 416 ff. Erwähnung geschehen.

In den Komödien des della Porta[1]) (geboren um 1540) findet sich der Capitan in der üblichen Form. In der Fantesca (82 fol.) dieses Dichters finden wir den spanischen Kapitän Dante; in der Trappolaria (71 fol.) desselben spielt der Capitano Dragoleone und sein Diener Dentifrangolo. Es ist der gewöhnliche „Miles“ des Plautus, der aller Frauenherzen sicher ist (III, 7): „Io ho fatto più piaghe con gli occhi innamorando le gentildonne che non ho fatto con la spada e col mio viso d' angiolo“, und der seines Heldentums sich bewusst bleibt: „Arme, arme, allacciatemi l' elmo, affibiatemi la corazza, o là, cingetemi la fulminea“ u. s. w. als „lo struggimondo“. Im ferneren Verlaufe (IV, 9) nennt er sich „il commissario della peste, il luogo-

[1]) Comedie del S. Gio. Battista della Porta Napolitano cioè la Trappolaria, L' Olimpia & la Fantesca. Nouuamente poste in luce & con diligenza corrette. Vinegia (Presso Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa) 1597.

tenente della morte, il colonello dell' vccisioni". Sein Ruhm ist so gross, „che bisogna allargarsi il mondo per capirla... Ad vn mio cenno hò cento bandiere di soldati che porranno sossopra il mondo... Hò le braccia così lunghe che giungono insino a l' Inghilterra". Im allgemeinen spielt er hier eine untergeordnetere Rolle.

Wiederum ein Capitan spielt in della Portas Olimpia (65 fol.). Hier heisst er bedeutungsvoll Trasilogo (θρασύς, λέγω) und sein Diener Squadra. Es ist der alte ruhmredige Soldat: „Fracasso e Spezzacatene racconcino l' armario, poliscano l' armature e forbiscano ben bene la mia passacuori che sia più splendente che 'l Sole in Leone[1]) che calando di sopra il colpo il lucido paia il lampo e caduto il tuono". Er ist in Olimpia verliebt, doch will er sein Antlitz bedecken, denn: „ho tanta virtù in questi occhi fauellanti che stando irato non è persona di sì intrepido cuore che vi possa fissar lo sguardo... ouunque vado vien meco la morte e lo spauento."

Seine Rodomontaden sind die üblichen (II, 5). „Deh che m' attaccassi hora alla scaramuccia con mille persone che in tre colpi ve vorrei far cento pezzi di tutti, che non vorrei mai tirar colpo che non andasse a pieno ne volger sguardo che non mi facessi fuggir dinanzi vna compagnia." Wie Pyrgopolinices, dem er ziemlich getreu nachgebildet ist, ist er (nach *V.* 1055) „Capitan Trasilogo, rouinando gli eserciti, distruggitor delle cittadi, euersor de gl' Imperi," und (III, 6) „il Capitan Trasilogo, sgombrator di Campagne, destruttor di belouardi, ruina di muraglie e desolator de cittadi". — Schon die Namen seiner Diener (Pestamuso, Francinaso, Pelabarba, Rompicollo, Spezzacatene, Cacciadiauoli) vermögen Schrecken einzuflössen. Della Portas Stücke sind genau nach den antiken Mustern gearbeitet; überall begegnet uns ein prächtiger Parasit, unter denen sich besonders der in der Trappolaria mit dem ominösen Namen Fagone (φαγεῖν)[2]) auszeichnet und Mastica in der Olimpia. Hier treffen wir auch den Pädagogen Protodidascalo, gleichfalls eine bekannte Gestalt.

---

[1]) Nach Plautus (*V.* 1), was die meisten Capitani herübergenommen haben.

[2]) Sein Witz gipfelt in einem schönen Traume, den er (II, 3) hatte. Es träumte ihm: „che notaua in vn mar di brodo grasso, e che ad ogni bracciata incontraua rauioli, e maccheroni grossi, e lunghi vn palmo l' vno che sdrucciolauano giu da vno scoglio di cascio Parmigiano gratuggiato e di passo in passo l' onde buttauano capponi lessi, galli d' India cotti, con pezzi di vitelle, che pareuano di latte, & io come vna balena che trangugia le navi cosi trangugiaua vitelle e galli d' India, e i maccheroni a quatro, a quatro come ciregie. Oime che come mi suegliai, mi trouai hauer digesto, e il ventre voto come una vessica gonfiata."

In der Talanta des Pietro Aretino[1]) spielt der Soldat Tinca mit seinem Parasiten Branca. Der letztere erhebt, wie es herkömmlich ist, die Heldenthaten seines Herrn, der für einen „Ettor Trojano" gehalten werden will (III, 12), und unter dessen mannigfachen Tugenden „quella della liberalità è in me laudata bestialissimamente". Alles an ihm ist aussergewöhnlich. „Trovami," sagt er, „domattina un poeta che metta i miei fatti in canto et un musico che gli ponga in rima." Er schwört (IV, 3) „per l' ala dela mia fama, per lo sangue svenato da questo stocco, e per l' anime che ho dato al limbo". Selbst seine Liebesworte werden militärisch. Seine Talanta spricht er an (III, 13): „Elmetto del mio capo, corazza del mio dosso, gambale de' miei stinchi, e barde del mio corsiero ... pendaglio de le mie insegne ... carro del mio trionfo ... mia scaramuccia, mia imbasciata, e mia sentinella."

Im Seruo astuto des Vergilio Verucci[2]) treffen wir den spanischen Kapitän. „Mirate quanto orgoglio che regna in questo capitano delle ranocchie come se non sapessimo chi sia," sagt ihm Nespola (I, 6). Alle fliehen ihn; nur die Liebe nicht. „Todos mi cedon, cadauno me huse y ninguno quiere tozar migo sino aquello scelerado bastardello di Amor" (IV, 5). Er ist der herkömmliche „regidor de huestes, vn refrenador de prouincias, un vincedor de enemigos, vn domador de Elefantes (Plautus, *V.* 25?), Orsos, tigres, Panteras, leones, Basiliscos, Dragones y Serpientes de los mas feros y velenosos, che se allassero nunqua en toda Arabia, vn digo al valor delo que dan tributo no solamente el Turco con la masor parte delos Principes ... mas tam bien las cosas sin anima, como las torres, bastillos, Montes, los Rios, lagos, bosques de arboles y cadauer otro elemento, y cosa creada ... Como puede ser digo que vn hombre di tan valor se ne stea agora ... sin hazer ninguna guerra, batalla, contencion, mortandado almenos da quattros piattonadas ad alguno vellaco ..." u. s. w. (I, 6).

Ins Überirdische, wie später Andreini, überträgt der Neapolitaner Fabrizio de' Fornaris, der berühmte Darsteller des Capitano Cocodrillo, ein Mitglied der Confidenti (um 1570), seine Heldenthaten. So erzählt er in seinem Lustspiele „L' Angelica"[3]) (S. 34; I, 4): „Combattiendo yo vino vna bala d' ar-

[1]) La Talanta, commedia di Messer Pietro Aretino auf S. 133—394 im 247. Bande der Classici Italiani (Band 8 des Teatro Italiano antico). Milano 1809. — Ruth erblickt in Tinca den Capitano Spavento der commedia dell' arte. — Prölss, I, 2; S. 125.

[2]) Il Seruo Astuto | Comedia del Sig. | Vergilio Verucci | Gentil' huomo Romano | Dottor di Legge | Detto l' Vniuersale nell' Academia dell' Intrigati di Roma. In Vinegia 1610, appresso Alessandro Vecchi. 113 pag.

[3]) L' Angelica | Comedia | di | Fabritio | de Fornaris | Napolitano | detto il Capitano Cocodrillo | Comico Confidente. | In Venetia 1607. | Appresso Francesco Bariletti. 144 Seiten. — Vgl. auch Ruth, II, 493.

tilleria, y me diò ne la bocca y me saccò d' ella dos dientes como veys sin hazer me otro mal. Yo tomo esta bala en las manos y la buoeluo a tras contra los enemigos y doy en vna torre adonde hauia mil y quinientos soldados y la hecho por tierra con mattar todos los soldados la hize conuertir en poluo, ne aun quedò sennal adonde staua. Cleofila viendo mi braueza me vinò encontra con la espada por mattar me, yo paro con mi espada y le corto al brazo y l' hecho per tierra con toda la espada, y despues le tomo por los cabellos y la hecho con tal furia hazia al cielo que llegada al fuso del hemispero lo rompe y entra nel quinto cielo y halla Marte que iugaua a taroque con Venus y le rompe la cabeza.

Venus empieza à critar aiudo, aiudo; todos los Dioses y las Diosas del Zielo espantados llamauan à Ioue que le soccoriesse; Ioue uiendo Marte por tierra espantado desto viene à su ventana, quando yo rodeando mi espada contra los enemigos parezia al fuego que salia della vn nueuo Mongibello. Dixo, ninguno de vos otros diga nada, porque el que ha mattado Marte ha sido el Capitan Cocodrillo, y agora sta enojado, podria venir en el cielo y mattarnos todos."

So ist der Capitano, bei Plautus noch der Liebling des Mars, bereits zum Mörder des Kriegsgottes geworden!

Und so spielen diese Capitani in Italien[1]) fort bis auf Goldoni herab, der in seinem Lustspiele „L' Amante militare"[2]) nochmal in Don Garcias den allerdings stark abgeblassten Schatten des alten Miles gloriosus auf die Bühne bringt.[3])

Indessen war schon im Jahre 1607 ein förmliches Kompendium zum „Miles", eine ganze Charakteristik des Capitano in dem Buche „Le bravure del Capitano Spavento" des Francesco Andreini[4]) aus Pistoja (gest. um 1624) er-

[1]) Der Miles mag ausser vielen z. B. zu grunde liegen dem „Vanto di un Soldato". Opera di Ant. Pietro di Mico in Siena presso a S. Viglio. — 1546. (Allacci, 329.) „Li tre Capitani vanagloriosi." Rappresentatione di Silvio Fiorillo Comico in Napoli per Dominico di Ferrante Maccarano 1621 & 1640. — (Allacci, 322.) „Il capitan schernito" di C. di Rouiglio Lutai, cioè Virgilio Salvi. 1653. (Allacci, 56.)

[2]) Auf S. 1—71 des neunzehnten Bandes der „Collezione completa delle commedie di Carlo Goldoni. Prato (per i F. Giachetti) 1822".

[3]) An ruhmredigen Soldaten fehlt es auch in Goldonis „La guerra" nicht.

[4]) Ein zweiter Teil erschien im Jahre 1618. — Vor mir liegt: „Le | Bravvre | del Capitano | Spavento, | Diuise in molti ragionamenti | in forma di Dialogo; | di Francesco Andreini | da Pistoia Comico Geloso. | Et in questa Quarta Impressione dal proprio Autore ricorrette, & aggiuntoui | nel fine dieci nuoui Ragionamenti diletteuoli, e curiosi. | Con Licenza de' Superiori, & Priuilegio.—In Venetia MDCXXXIIII. | Appresso Vicenzo Somasco. | (132 fol.)" — Ferner: „La seconda parte | delle | Bravvre | del Capitano | Spauento, | di Francesco Andreini. | Da Pistoia Co-

schienen und von Jean de Fonteny im Jahre 1608 als „Les Bravacheries du Capitaine Spavente“ ins Französische übersetzt worden.[1])

Diese Bravure del Capitano sind eine förmliche Anleitung, den Capitan in allen Lagen des Lebens zu spielen. In der Vorrede erzählt uns Andreini, dass er sein früheres Fach als Liebhaber aufgegeben habe, um den prahlerischen Soldaten ganz zu übernehmen.

„Mentre ch' io vissi“, berichtet er,[2]) „nella famosa compagnia dei Comici Gelosi... mi compiacqui di rappresentar nelle Comedie la parte del Milite superbo, ambitioso, e vantatore, facendomi chiamare il Capitan Spauento da Vall' Inferna. E talmente mi compiacqui in essa, ch' io lasciai di recitare la parte mia principale, la quale era quella dell' innamorato. E perch' io bramaua di preseruarmi, e di non dicadere da quel grido che acquistato m' hauea in quei tempi famosi, mi diedi con molto studio allo studio della parte del sopranominato Capitano solo per renderla, piu che per me si poteua, ricca & adorna.“

Der erste Teil enthält (in der vierten Ausgabe) fünf und sechzig, der zweite vierzig Ragionamenti, d. h. Szenen, in welchen in verschiedenen Situationen der Capitano Spavento mit seinem Diener Trappola sich bespricht. Jede dieser im allgemeinen äusserst langweiligen, nicht selten sehr doktrinär gehaltenen Unterredungen der beiden bekannten Gestalten, deren Charakter indessen nicht immer mit besonderer Konsequenz festgehalten ist, umfasst durchschnittlich vier Seiten. Die Aufnahme seitens des Publikums muss eine sehr günstige gewesen sein, sodass Andreini in der Vorrede zum zweiten Teil schreiben konnte: ... „Mi sono messo à scriuere la seconda Parte delle brauure del Capitano Spauento, la quale in se contiene fauolosi pensieri, cauati da bellissime fauole di Poeti, Greci e Latini, tirati tutti à piaceuol senso delle brauure del detto Capitano Spauento, come nella Prima parte si può uedere, stampata e ristampata molte uolte in Venetia.“

So enthält z. B. der erste Teil:

---

mico Geloso. | Divisa in Quaranta Ragionamenti. | Dedicata | All' Illustriss. et Eccell. Sig. | D. Giovanni Medici. | L' Anno 1617. | Con Licentia de' Superiori, & Priuilegio. | In Venetia MDCXVIII. | Appresso Vicenzo Somasco. (84 fol.)“

[1]) S. Riccoboni, Réflexions etc., S. 120. — Beauchamps, Recherches. II, 77. — M. Sand, Masques etc. I, 195. — Auch im frz. Ballet begegnen wir diesen Figuren des Capitan Spavento, Capitan Matamore (z. B. 10. Febr. 1627), s. Beauchamps, Recherches. III, 44.

[2]) Francesco Andreini da Pistoia, detto il Capitano Spavento, Comico Geloso à i Lettori.

Ragion. I. Il Capitano Spauento racconta al seruitore l' essere suo, e della mostra generale della gente à cauallo.
II. Della guerra fatta à Gioue, e come lo facesse suo prigione.
III. Del giuoco del Pallone, del giostrare, e del correre all' anello.
IV. Della caccia del Ceruo, del Cinghiale, e dell' Orso.
V. De' suoi figli bastardi, e del contrasto hauuto con Giano.
VI. Della sua habitatione, della sua seruitù, della sua spada, e della sua Galea.
VII. Del suo natale, e del banchetto fatto al Diauolo, & alla Morte.
VIII. Come fù fatto prigioniero d' Amore, come si liberasse, e di una lettera strauagante scritta alla sua Donna.
IX. Della partita al Pallone, fatta con diuerse Deità.
X. De i Fulmini, del Coas, e del suo Barbiero,

und ähnliches. Ebenso der zweite Teil:

Ragion. I. Del trionfo d' Amore. II. Innamoramento del Capitano Spauento. III. La Monarchia del Capitano Spauento. IV. Il Capitano Spauento combatte nel Cielo di Marte. V. Il Capitano Spauento libera Amore ne campi Elisij. VI. Essercito strauagante del Capitano Spauento. VII. Strano nascimento del Capitano Spauento. VIII. Trasformation d' vna serua del Capitano Spauento. IX. Capitano Spauento Scultore eccellentissimo. X. Capitano Spauento distrugge l' Albergo del Sonno, u. s. w.

Man sieht aus diesen Titeln bereits, dass es ins Gebiet des Fabelhaften geht. Der Kapitän befreit einen Seegott (13); kämpft mit Gespenstern (17), löst Zauber (18), besucht den Saturn (23), legt sich zwischen Sonne und Mond, wodurch eine Sonnenfinsternis entsteht (25) und anderes albernes Zeug. Der natürliche Humor ist zu Ende; die seltsamsten Abenteuerlichkeiten werden zu Hilfe gerufen.

Dennoch aber erkennen wir in manchen Zügen den Grosssprecher der alten Komödie noch. Grossartig ist sein Titel: „Io sono il Capitano Spauento da Valle Inferna. Prencipe de gl' Insossiegadi, Re de i Superbi, Imperator de gli Ambitiosi, e Monarca de gli huomini Iracondi . . . Io sono quello che col capo minaccia l' Orto, col piede preme l' Occaso, con la sinistra mano lega l' Austro, e con la destra doma il freddo, e agghiacciato Settentrione (I, IV)." An ihn adressierte Briefe lauten: „Allo strenuo, inuitto, & insuperabil Capitano, il Capitano Spauento da Vall' inferna, per sopra nome detto il diabolico (II, XXXIII). Bei seiner Geburt ging es seltsam her; er sprang aus der Mutter Leib.

(„Nell' vltima doglia che le [der Mutter] uenne, saltai fuora gridando, sono il Capitano Spauento“ [II, IV]); sein Leib war geschuppt („io quando nacqui, nacqui vestito di piastra e maglia, ruggendo, come febricitante Leone, & fischiando, come arrabbiato Serpente“ [I, XIII], und das Fatum begrüsste ihn mit den Worten: „Capitano Spauento, Và; Vedi, e Vinci“ (I, LX). Mars wurde sein Leutnant (I, XLIV). Allseitige Bewunderung folgte ihm; vier Weise kamen „sopra i confini dell' Asia, dell' Europa, solo per parlamentare insieme, e per conoscere di qual genere fusse la brauura mia“ (I, XLIII). Er braucht keinen Ämilius Paullus, keinen Kato, Szipio u. s. w. zu beneiden, denn alle ihre Vorzüge besitzt er im Überfluss (I, XXIII). Könige und Fürsten haben sich um seine Verwandtschaft beworben. („Grandissima discordia, estremo litigio è nato nella Città, doue al presente siamo, solo perche ogni nobilissimo Caualliero vorrebbe meco apparentare, e darmi Moglie“ [I, V]). Auch die Damenwelt ist ihm hold. Schon als er als Jüngling Athen besuchte, bezauberte er alle. („Innamorai di me tutte quelle Pulzelle Atheniesi“ [II, XXX]). Eine Unzahl Weiber verfolgt ihn ob seiner unwiderstehlichen Schönheit. Er wird geliebt „da un numero infinito di donne, perche chi mira la mia bellezza, e non l' ama, e non l' ammira, o non è donna, o di giuditio priua“ (II, IX). Und doch hat er nicht geheiratet. Und weshalb? Kein Sohn hätte seine Grösse erreichen können! (Qual figliuolo potrebbe giamai vguagliarsi al Capitano Spauento, suo padre?“ [I, LXII]).

Wie einige seiner Vettern hat auch er in seinem Blicke die Kraft der Medusa. Ein Maler wollte ihn abnehmen; allein er litt es nicht, „perchè il mio ritratto haurebbe hauuto la uirtù, che haueua il uolto di Medusa, che trasformaua in sasso, chi la miraua“ (II, XXVIII). So konnte der Tod, als er einmal seines Waltens müde wurde, keinen besseren Stellvertreter finden, als den gewaltigen Capitan, und ihm übertrug er sein Amt. („Essendo la Morte stracca, & infastidita di tanto vccidere, e di tanto spargere humano sangue, sene venne vna mattina meco à desinare . . . la Morte mi pregò, che per vn mese io volessi essercitare l' ufficio suo“ [I, XXII]).

Gewiss lässt sich diese Arbeit Andreinis als ein Kompendium über den Capitano, den sie uns in einhundertfünf Szenen der verschiedensten Art vorführt, bezeichnen. Sie ist uns ein Beleg für die unendliche Beliebtheit dieser Bühnenfigur, die auf den Brettern unentbehrlich erschien, zugleich auch für die schwierige Lage, in welcher sich der Darsteller befand, der sich abmühen musste, in dieser Gestalt immer etwas Neues zu bringen, und der infolge dessen zu den seltsamsten Absonderlichkeiten griff. Wir sehen aus diesen Ragionamenti des An-

dreini, welchen Gang der Witz des Miles nahm. In den einzelnen Gesprächen treffen wir noch überall die Grundzüge des Pyrgopolinices und Thraso; als aber der Heldenmut auf Erden ausgespielt war, da musste man zum Überirdischen greifen, und die grossen Thaten des gefeierten Kapitän gingen über die Erde hinaus.

In Spanien hat Lope de Rueda in seiner bereits (S. 523) angeführten Medora in Gargullo, „den ruhmredigen Soldaten des alten lateinischen Dichters“ [1]) wieder als Episode auf die Bühne gebracht.

Auch die portugiesische Bühne hatte durch die italienische ihren „Miles gloriosus“ in der herkömmlichen Weise erhalten. Zwei echte Capitani finden sich in der Komödie Bristo des Dr. Antonio Ferreira (S. 62)[2]) — der Ritter Annibal von Rhodes und sein Soldat Montalvão.

Annibal hatte vor Rhodus riesige Heldenthaten vollbracht. Mehr kann ein Mann nicht ausführen. Stolz gedenkt er dieses Tages (II, 5):

Ann.: Oh Rhodes, Rhodes.
Mont.: Ah, ah, já me ha enveja, elle começará com as suas.
Ann.: Lembra-te aquelle dia?
Mont.: O do diluvio do sangue?
Ann.: Já nunca perderá esse nome.
Mont.: Queres que se esqueção cousas tuas?
Ann.: Não me parece que podia fazer mais hum homem contra tantos.
Mont.: Eu que o vi, o não creo.
Ann.: Tomarem-me desarmado, e elles carregados de ferro.
Mont.: E creo ainda que te faltava a espada.
Ann.: Si. Mas eu de huma pancada lancei hum no chão, e levei-lhe a sua.
Mont.: Então te deu o outro o golpe no hombro,

u. s. w. — Der Held von Rhodus,[3]) dem nicht hunderte Widerstand leisten können, der zweite Hannibal (II, 3: „Não havia cem homens que na força de minha cólera me tivessem rosto meya hora. Todos assombrava, todos tremião; onde quer que meu nome soava, fazia espanto, e assi era chamado o segundo Annibal“), dessen gelindeste Strafe der Tod ist („Não sabes que nunca me ninguem anojou hum tamanino, que o menor castigo não fosse perder a vida,“ ibid.), dessen Rache niemand, ja die Stadt nicht, entgeht („Daqui faço voto solemne, de nenhum homem que esta

[1]) Ticknor a. a. O. I, 448.

[2]) Auf Seite 285—402 des zweiten Bandes der „Obras completas do doutor Antonio Ferreira. Quarta edição annotada e precedida de um estudo sobre a vida e obras do poeta pelo Conego Doutor J. C. Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro (Garnier) e Paris (Durand) 1865“.

[3]) Vgl. auch III, 6.

noite achar, deixar com vida . . . Não me ha de ficar casa em toda a Cidade". IV, 7), er, den Schwerter und Bomben nicht erreichen konnten, schmachtet in den Banden der Liebe. („Perco-me por ella a olhos vistos, e hey medo que me achem hum dia morto, e matar-me-hão amores, não me podendo nunca matar espadas, nem bombardas". II, 3). In seiner Liebe hat er natürlich so wenig Glück, wie seine Namens- und Gesinnungsvettern, die bekannten Capitani seit Pyrgopolinices.

An seiner Seite treffen wir den herkömmlichen Parasiten, hier in der Gestalt des Soldaten Montalvão.

Seine Aufgabe ist es, seinem Herrn überall Recht zu geben, seine nie vollführten Heldenthaten zu bestätigen und womöglich zu vergrössern. „O serviço que lhe faço he fallar-lhe á vontade, gabar-lhe quanto faz, rir-me quando ri, crer-lhe quanto diz, mentir-lhe isso que posso, se chora, choro, se canta, bailo, se brada, grito, e só com isto o contento. Conto-lhe cousas, que elle nunca ouvio, nem fez, desafios que teve, batalhas que venceo, mil perigos de que me livrou e tudo cuida que he si. Se não de quando em quando me diz que lhe não lembra." (II, 5). Vollständig also die Tendenz des plautinischen Artotrogus. Indes ist Montalvão auf portugiesischem Boden noch etwas weiter gekommen. Er lügt aus dem Stegreif. Rhodus hat er nie gesehen; sobald ihn aber Annibal von Rhodus, den Türken u. a. sprechen hörte, umarmte er ihn, nahm ihn in seine Dienste und hielt ihn, wie ein König. Bei ihm hat er nur von Grossthaten zu sprechen; er ist ein förmlicher Herkules geworden, um sich bei ihm in Achtung zu setzen. („Eu tambem, porque lhe sey a condição, faço-me com elle hum Hercules, onde quer que o vejo, tudo são feros, e cruezas". Ibid.)

So spielt er sich denn als grossen Helden auf. Kampflose Tage sind ihm qualvolle. „Ha dias que ando dezesojo de achar com quem peleje, he grande enfadamento ser hum homem tão pacifico." II, 4. In Rhodus, da war das Leben anders. Jeden Tag gab es neuen Mord („Por isso folgava em Rhodes; cada dia havia mortes, e desafios"); da ist Montalvãos Lebenselement. („Bem sabes que me criei com sangue de homens, onde não ouço armas, e golpes, cobre-se-me o coração." Ibid.)

Dieser Mensch ist nach Annibals Geschmack und weiss es wohl auszunützen. Annibal selbst hat aber schon von seinem Ahnen Thraso gelernt, dass die Klugheit das erste ist, und dass ein echter Ritter erst zum Schwerte greift, wenn die gütlichen Mittel erschöpft sind. „O homem prudente," versetzt er Pinerfo, der ihn gegen seinen Nebenbuhler aufzureden sucht, „primeiro ha de andar ás boas que ás más, que este he hum dos bons preceitos da cavalleria . . . Em toda a parte parece bem o sizo, e a pru-

dencia," allerdings fügt er bei: Wehe dem, der meinen Zorn reizt, „guarde-se de minha ira que a ninguem perdoa."

Dass es soweit nicht kömmt, weiss Annibal allerdings, so geschickt wie seine Vorbilder, in beiderseitigem Interesse wohl zu verhüten.

Die dreiaktige Oper „O fantasma branco" des Brasilianers Joaquim Manoel de Macedo[1]) brachte noch in unsrer Zeit (1856) eine Art von Kapitän[2]) auf die Bühne. Tiberio, ein alter Soldat (velho militar), hat ein martialisches Auftreten: „com grande barriga e enormes bigodes; uniforme de capitão, espada e pistolas á cinta, e as calças enlameadas." Sein Mut wird auf eine harte Probe gestellt, da er gegen ein vermeintliches Gespenst losgehen soll. Seine heldenhaften Anschauungen spricht eine Arie (II, 2) aus:

Não nasci para mata-mouros,
Ao meu corpo tenho amôr:
Para morrer falta-me o brio,
Para fugir tenho valôr.

Nach Frankreich hat sich der Capitan natürlich gleichfalls über Italien den Weg gebahnt. Eine Art Miles gloriosus findet sich frühe schon in dem Monologue de Franc Archier de Baignollet, welcher dem François Villon (geb. 1431) zugeschrieben wird.[3]) Der Franc Archier tritt auf, von seiner Kampfbegier sprechend:

Par la morbieu! j'enraige
Que je n'ay à qui me combatre ...
Y a-il homme qui à quatre,
Dy-je, y a-il quatre qui vueillent
Combatre à moy?

Alsdann geht er auf seine Heldenthaten über:

J'ay autresfoys tenu le rencz,
Dieu mercy! et gaigné le prix
Contre cinq Angloys que je pris,
Povres prisonniers desnuez,
Si tost que je les euz ruez.
Ce fust au siège d'Alençon.
Les troys se misrent à rançon,
Et le quatriesme s'enfuyt.

[1]) Auf Seite 141—302 des dritten Bandes von „Theatro do doutor Joaquim Manoel de Macedo. Rio de Janeiro (Garnier) 1863".

[2]) Vgl. Wolf, Le Brésil littéraire, S. 232: „Le capitaine Tiberio, vrai glorieux."

[3]) Zum erstenmale den Werken Villons in der Ausgabe von Galiot du Pré (1532) beigedruckt; dann auf S. 227—243 der „Oeuvres complètes de Villon, publiées par M. Louis Moland. Paris (Garnier) 1879", und im „Ancien théâtre françois" (Bibliothèque elzévirienne), Bd. II, S. 326—337. — W. Holland, S. 903 des 36. Bandes der Bibliothek des Stuttg. litt. Vereins.

Während der Franc Archier eben wohlgefällig von seinen Erlebnissen spricht, bemerkt er „un espoventail de chenevière, faict en façon d'ung gendarme, croix blanche devant et croix noire derrière, en sa main tenant une arbaleste." Diese Erscheinung jagt ihm grossen Schrecken ein; sie antwortet auf seine Anrede nicht; da bemerkt er das schwarze Kreuz:

Par le sang bieu! c'est ung Breton,
Et je dy que je suis François! . . .
Il est faict de toy, ceste fois,
Pernet; c'est ung parti contraire!

Seine Angst steigert sich, da der espoventail nichts erwidert. Er ruft alle Heiligen an, „cy laisse tomber à terre l'espoventail celluy qui le tient", und der Held überzeugt sich nun von der Nichtigkeit des gefürchteten Gegenstandes. Da wächst ihm der Mut neu:

Et ce n'est, j'advoue sainct Pierre!
Qu espoventail de chenevière,
Que le vent a cy abattu! . . .
La mort bieu! vous serez batu,
Tout au travers, de ceste espée . . .
Quant la robbe seroit couppée,
Ce seroit ung tres grand dommaige.
Je vous emporteray pour gaige,
Toutesfoys, après tout hutin.
Au fort, ce sera mon butin,
Que je rapporte de la guerre.

Nach diesen Heldenthaten empfiehlt er sich dem Publikum und geht, um seinen Sold einzuheben; „je m'en vois au relief."

Der Capitaine Rodomonte spielt in dem einzigen Lustspiele des mit achtundzwanzig Jahren (1581) verstorbenen Odet de Tournebu (Tournebeuf), dem Sohne des bekannten Adrien Tournèbe,: „Les Contens."[1]) Ihm zur Seite steht sein laquais Nivelet. Trotz seiner Tapferkeit wird er genarrt. In den Schlachten von Moncontour, Jarnac, Lepanthe hat er Wunder der Tapferkeit gethan; „d'un seul coup donné en taille ronde, j'ay coupé deux hommes par la ceinture... et de ceste façon je pense avoir fait mourir plus de quarante hommes, à la rencontre de Jarnac, en moins de quinze coups." Doch sagt er, „je ne suis pas homme qui prenne plaisir de me vanter; mais si ma rapière pouvoit parler, elle diroit choses qui vous feroient faire le signe de la croix." Sein Schwert Pleure-Sang (IV, 3) übertrifft alle andern.

---

[1]) Auf S. 107—232 des siebenten Bandes des „Ancien théâtre françois (Paris, Jannet, 1856)". — Vgl. Chasles, S. 146.

Cosme de la Gambe, genannt Chateauvieux, schrieb (1580) einen nicht gedruckten „Capitaine Bourboufle (Beauchamps II, 51). Vielleicht gehört auch hierher Chevaliers (gest. 1674) Lustspiel „le Soldat poltron, ou Guillot poltron", Comédie en un acte en vers de 4 pieds. 1668. Paris (Gabriel Quinet). (Beauchamps II, 237.)

In der einaktigen Komödie: „Les Boutades du Capitan Matamore" des Scarron (1646) spricht Matamore in langen Reimen aufment.[1])—Scarrons „Jodelet ou le maître valet"[2]) (1645) hat fast gar keine Beziehungen zum Miles. Dass der als D. Juan verkleidete Diener Jodelet sich vor Don Louis de Rochas, „un tel matamore" (IV, 7), zurückzieht und meint:

je ne me bats donc pas,
Puisqu'il a votre nom qui m'est si vénérable

oder „il faut être en humeur de se battre", sind Dinge allgemeiner Art. Dagegen tritt die Gestalt des Prahlers in Scarrons Lustspiel „Le Jodelet duelliste"[3]) auf. Hier ist es der „Fanfaron", Dom Gaspard de Padille, d'une illustre famille, pauvre de biens, mais très-riche d'honneur, der seine Grossthaten in Flandern vollbracht hat (I, 2). Er ist in zwei Schwestern (Helene und Lucie) verliebt, und man glaubt ihm (V, 7):

Rien n'est comparable à la Quarte ou la Tierce.

Im übrigen gilt er (II, 6) als „fort libéral, for vaillant, fort fidèle." Der Feigling des Stückes ist Jodelet. Nachdem ihn Alphonse beohrfeigt hat, will er sich mit ihm schlagen; denn:

Un coup de poing est plus honnête qu'un soufflet. (II, 2.)

Man spricht bereits davon, und auch ihm ist die Ehre „un trésor bien cher" (III, 1). Freilich, da der Gegner vortritt, meint er: „N'en parlons plus; ce n'étoit que pour rire" (III, 2), und endlich, zum Kampfe gerüstet, hat er den Wunsch (V, 1):

Hélas, plaise au seigneur, qu'il soit sot à tel point
Qu'il me tienne mauvais, & ne se batte point!

---

[1]) Sand, Masques. I, 191. — Fournel, Le Contemporains de Molière. III, 405: „s'il est permis de ranger cet ouvrage hybride parmi les pièces de théâtre." — H. Lucas (Histoire. III, 286): „en vers de huit syllabes sur la seule rime en ment."

[2]) Chefs-d'œuvre des auteurs comiques. Paris (Firmin Didot) 1866. S. 7—84.

[3]) Auf S. 285—382 des sechsten Bandes der „Oeuvres de Ms. Scarron. Nouvelle édition. Amsterdam (Chez J. Wetstein & G. Smith) 1737. — Vgl. Ussing. IV, 223.

Im Cartel erklärt er: „Quelques médisans disent que vous m'avez donné un soufflet: je ne puis croire cela de votre courtoisie.“ Glücklicherweise kömmt der Zweikampf nicht zu stande.

In dem Lustspiele des Savinien Cyrano Bergerac (1619 bis 1655) „Le pedant joué“ [1]) (1654—1658) ist es der Capitan Chasteaufort, der sich in pomphafter, langer Rede einführt. „Puisque je te voy curieux de connoistre les grandes choses, je veux t'apprendre les miracles de mon berceau. La Nature se voyant incommodée d'un si grand nombre de Divinitez, voulut opposer un Hercule à ces Monstres. Cela luy donna bien jusques à la hardiesse de s'imaginer qu'elle me pouvait produire. Pour cet effet elle empoigna les âmes de Samson, de Hector, d'Achille, d'Ajax, de Cyrus, d'Epaminondas, d'Alexandre, de Romule, de Scipion, d'Annibal, de Sylla, de Pompée, de Pyrrhus, de Caton, de César & d'Antonie; puis les ayant pulvérisées, calcinées, rectifiées, elle réduisit toute cette confection en un spirituel sublimé qui n'attendoit plus qu'un fourreau pour s'y foure“, u. s. w. in diesem faden Tone.

Auch bei der Damenwelt hat er grosse Erfolge aufzuweisen. „C'est mon foible de n'avoir jamais pû regarder de Femme sans blesser“ (S. 9).

Angegriffen hat er die herkömmliche Entschuldigung der Feiglinge (II, 2): „Quelque faquin de cœur bas & ravalé auroit voulu mesurer son épée avec le vilain; mais moy qui suis gentilhomme & gentilhomme d'extraction, je m'en suis fort bien sceu garder,“ oder noch alberner (*V.* 8): „J'aurois déjà faict un crible du ventre de ce coquin; mais j'ay crainte de faillir contre les regles de la Comedie, si j'ensanglantois la Scene.“

Die ganze Komödie ist wertloses Zeug, das erst unter Molières Händen in den Fourberies de Scapin und l'amour médecin Leben gewann. [2]) In dem ersteren Lustspiele ist Silvestre der Schreier aus dem bramarbasierenden Capitano entstanden. „Si je le trouve, je le veux échiner . . . . s'il était là, je lui donnerais tout à l'heure de l'épeé dans le ventre,“ ruft er (II, 9). (Mettant l'épée à la main) „Ah, tête! ah, ventre! Que ne le trouvé-je à cette heure avec tout son secours! Que ne paraît-il à mes yeux au milieu de trente personnes! Que ne le vois-je fondre sur moi les armes à la main! (Se mettant en garde) Comment! marauds, vous avez la hardiesse de vous attaquer à moi! Allons, morbleu, tue!“ (Poussant de tous côtés, comme s'il

[1]) Auf S. 1—105 des ersten Bandes von „Les œuvres diverses de Monsieur de Cyrano Bergerac (Amsterdam, Jacques Desbordes, 1710)“. Auslassend auch im dritten Bande von Fournel, Les contemporains etc., S. 379—405. — Beauchamps, Recherches. II, 205.

[2]) Mahrenholtz, S. 68. — Lotheissen, S. 271.

avait plusieurs personnes à combattre) Point de quartier! Donnons. Ferme. Poussons! Bon pied, bon œil. Ah, coquins! ah, canailles! vous en voulez par là! je vous en ferai tâter votre soûl. Soutenez, marauds, soutenez! Allons! A cette botte. A cette autre. A celle-ci. A celle là. Comment? vous reculez. Pied ferme, morbleu, pied ferme!" Die Würdigung dieser ganzen Bravade enthält Scapins kalte Erwiderung: „Hé, hé, hé! Monsieur, nous n'en sommes pas."

In dem etwa um 1616 gedichteten Stücke La Comédie des Proverbes[1]) spielt der Capitaine Fierabras und sein Page. Der „invincible Fierabras, de qui la valeur fait fendre les pierres" (II, 6), huldigt dennoch dem Grundsatze: „Bien courir n'est pas un vice" und ergreift die Flucht (III, 5). Der vaillant, terrible et foudroyant Fierabras, verachtet seine Feinde „quand ils sont trop foibles" (III, 6), und so zieht er ab, „le Mars des mortels," sich tröstend, „je vay faire baiser mes pas à cinq cens monarques et me faire adorer par mille princesses, ou Dieu me damne".

E. Sommer[2]) führt auch zwei Stücke von Baron[3]) an, die hierher Bezug haben. In „L'homme à bonne fortune"[4]) mag Moncade einige Züge des Hauptmanns kopieren. Er möchte nicht der „joli homme" sein, als den ihn sein Diener Pasquin rühmt. „Il y a des momens où je voudrois n'être point fait comme je suis, & où je donnerois toutes choses au monde pour être fait comme toi, ne sçaurois tu point quelque secret pour se faire haïr?" (I, 8). Die Damen halten sich an Pasquin, um Moncade näher zu kommen. „Mon pauvre Pasquin, me dit l'une, tien voilà une bague, je te prie, apprens moi ce que fait ton maître . . . . Songe-t-il à moi? te parle-t-il de moi? est-il inquiet, joyeux, triste, gai, melancolique, content, taciturne, évaporé?" u. s. w. (I, 10).

Den Militaire fanfaron enthält die mir vorliegende Ausgabe nicht, und auch Beauchamps verzeichnet dies Lustspiel nicht unter Barons Stücken.

---

[1]) Enthalten auf S. 5—99 des neunten Bandes des „Ancien Théâtre François." (Paris, P. Jannet, 1856.)

[2]) Les comédies de Plaute. II, 54. Baron s'est aussi inspiré de Plaute dans son Militaire fanfaron et dans l'Homme à bonne fortune.

[3]) Eigentlich Michel Boyron, geb. 1653; gest. 22. Dez. 1729. — Beauchamps, Recherches. II, 273. — Ancien théâtre françois. Bd. IV. Introd. XIII.

[4]) L'homme | a bonne | Fortune, | Comedie | Suivant la Copie. | A Paris, | Chez Thomas Guillain, sur | le Quay des Augustins, à la descente du | Pont-neuf, à l'Image S. Loüis. | 1694. — Beauchamps zitiert (II, 273) à bonnes fortunes und eine Ausg. von 1686 und 1718, nicht aber die vorliegende.

Dagegen übersetzte Baron (1704) die Andria und (1705) die Adelphi des Terenz.[1])

Dass Palaprat bei seiner Bearbeitung des Eunuchus (S. 109) den Charakter des Thraso beibehielt, ist natürlich. Wie aber Fuhrmann[2]) von Destouches behaupten konnte: „Die feinere Art der Prahlerei hat der Verfasser des Glorieux sehr lächerlich gemacht" und also Beziehungen zwischen dem Miles und Destouches' Glorieux herstellen will, muss jedem unklar bleiben, der den Glorieux dieses Dichters gelesen hat.

Die herrlichsten Gestalten haben sich bekanntlich in England aus dem plautinischen „Miles" ergeben. Dort wurde er jederzeit mit besonderer Liebe bearbeitet und zählt zu den gelungensten dramatischen Figuren.

Eine sehr frühe, allerdings selbständige Spielart des Miles gloriosus findet sich in dem Interlude Thersytes,[3]) das, einer Stelle des Epilogs nach zu schliessen, im Jahre 1537 aufgeführt wurde.[4]) Thersites ist der prahlerische Krieger des an sich armseligen Spieles.[5]) Er führt sich mit einer Erzählung seiner Grossthaten ein und ist eben auf dem Wege zu dem Schmied Mulciber, der ihm seiner würdige Waffen schmieden soll. Vorerst bestellt er einen Helm „a sallet", den Mulciber sofort macht. Thersites nimmt ihn und rühmt sich:

> Hercules in comparison to me was but a boye
> When the bandogge Cerberus from hell he bare awaye.
> When he killed the lyons, hydra and the bere so wylde,
> Compare him to me and he was but a chylde

u. s. w. — Doch bedarf er noch weiterer Waffen, die ihm Mulciber herzustellen verspricht. Thersites fährt fort in seiner Selbstbewunderung.

> When I consider my shoulders, that so brode be
> When the other partes of my bodye I do beholde
> I verily think that none in chrystente
> With me to medele dare be so bolde ...

---

[1]) Allerdings bemerkt Beauchamps (a. a. O.): On croit que cette pièce et la précédente sont du père de la Ruë.

[2]) Handbuch. III, 53.

[3]) A new Enterlude called | Thersytes | Thys Enterlude Folowynge Dothe Declare howe that the | greatest boesters are not | the greatest doers. — Es findet sich auf S. 49—89 der von F. J. Child herausgegebenen „Four Old Plays". (Cambridge 1848) und bei Haslewood, 1820. (S. 186.)

[4]) Unter Elisabeth wurde es wohl wieder gespielt und von John Tysdale gedruckt, dessen typographische Arbeiten nicht vor 1561 (in Alhallow's Church-yard) begannen. (Haslewood's Preface.)

[5]) Child (Introd. XV). The play does not require particular notice. Its lively absurdity could not have failed to be entertaining to an easy audience, and is not tiresome now. Thersytes indulges plentifully in one of the privileges of the old Vice — that of talking incoherent nonsense.

König Arthur und die Tafelrunde, Gawyn, Lancelot u. a. ruft er zum Kampfe auf:

For I thinke verely
That none in heauen so hye
Nor yet in hell so lowe
Whyle I haue this clubbe in my hande
Can be able me to withstande
Or me to ouer throwe
— — — — —

Nun kömmt seine Mutter, Mater. Sie will von dem kriegerischen Sinne ihres Sohnes nichts wissen; doch ihre Vorstellungen sind umsonst.

Mother thou spendest thy winde but in wast.
The goddes of battayle hyr fury on me hath cast
I am fullye fyxed battayle for to taste
O how many to deth I shall dryve in haste ...

Bald aber wird sein Mut auf eine schwere Probe gestellt. Ein Ungeheuer, a snaile,[1]) (eine Schnecke) zieht gegen ihn und alsdann der Miles.

O mother, mother, I pray the me hyde
Throw some thinge ouer me and couer me euery syde,

ruft er verzagend, und erst auf die Versicherung der Mutter:

Come foorth my sonne, your enemy is gone,
Be not afrayde for hurte thou canst haue none,

wagt er sich vor.

Später macht sich der Miles wieder an ihn, „and Thersytes must runne awaye and leaue his clubbe & sworde behynde.“ Der „Miles“ spricht in den letzten Worten die Moral des Stückes:

Nowe thys is a sure carde, nowe I maye well saye
That a cowarde crakinge here I dyd fynde.
Maysters ye maye see by this playe in sighte
That great barking dogges do not most byte
And oft it is sene that the best men in the hoost
Be not suche, that vse to bragge most.

Alsdann begegnen wir dem berühmten[2]) Roister Doister des Nicholas Udall (1504—1556), der vor 1553 geschrieben

[1]) S. über snail bei Child, S. 266.

[2]) Collier, History of Dram. Poetry. 1830. II, 445—460. — Klein. XIII, 210.

wurde.[1]) Ralph Roister Doister ist der Pyrgopolinices des Plautus.[2]) Der Dichter beruft sich in seinem Prologue selbst auf die Alten:

Suche to write neither Plautus nor Terence dyd spare,
Whiche among the learned at this day beares the bell:
These with such other there in dyd excell.
Our Comedy or Enterlude which we intende to play
Is named Royster Doyster in deede.
Which against the vayne glorious doth inuey,
Whose humour the roysting sort continually doth feede.

Der prächtige Parasit Mathewe Merygreek[3]) mit seinem trefflichen Grundsatze:

As long lyueth the mery man (they say)
As doth the sory man, and longer by a day,

schildert uns den Helden Roister Doister, ganz, wie er bei Plautus steht. Er ist zunächst stets mit seinen Heldenthaten beschäftigt,

In these twentie townes, and seke them throughout,
Is not the like stocke, whereon to graffe a loute.
All the day long is he facing and craking
Of his great actes in fighting and fraymaking;

dann aber von der Einbildung geplagt, dass jedes Weib in ihn verliebt sein muss:

If any woman smyle or cast on hym an eye,
Vp is he to the harde eares in loue by and by,
And in all the hotte haste must she be hys wife.

---

[1]) Erste Ausgabe 1566? in 4to. 33 folios. — 2. Ausg. Ralph Royster Doyster. A Comedy. London. Reprinted in the year 1818, in 30 Abzügen. — 3. Ausg. Ralph Royster Doyster. London 1821. — 4. Ausg. In The Old English Drama. A series of plays at 6 d. each, printed and published by Thomas White. London 1830. — 5. Ausg. In der Shakespeare Society. 1847 (mit dem Gorboduc). — 6. Ausg. English Reprints by Edward Arber. London 1869. 88 S. (S. dort S. 8 näheres zur Bibliographie.)

[2]) Rapp, Studien, S. 125: „Roister Doister ist der Hauptcharakter; der antike Miles gloriosus ... Die erste Szene ist fast ganz aus Plautus, Roister ist der Miles und Merigreek sein Parasit. Der Dichter hat sich vorgesetzt, aus dem plautinischen ‚Miles' und dem terentianischen ‚Thraso' ein Lustspiel zu kombinieren, wie es nach ihm Holberg in seinem ‚Jacob von Tyboe' versuchte." — W. De Cooper, Intro. Memoir., pag. XVI, giebt die Vermutung, dass das Stück von den Schülern des Eton College gespielt wurde. — M. Koch, Shakespeare, S. 227.

[3]) M. Koch, Shakespeare, S. 227: „Dagegen ist Mathewe Merygreeke, der Diener des auf Freiersfüssen stolzierenden Helden, unverkennbar dem altenglischen Vice verwandt und keinem römischen Sklaven."

Seine Liebe macht ihn melancholisch; der Parasit aber muss, seines Vorteiles halber, ihm stets in allen Dingen, wie Artotrogus, Recht geben.

Merygreek spricht darum so, wie es Roister Doister gerne hört. Die Schilderung des Artotrogus, wie sich alle Damen um ihn kümmern, ist auch ins englische Lustspiel übergetragen worden. (*V.* 61):

Rogitabant: „hicine Achilles est?" inquit mihi.
„Immo eius frater" inquam „est". ibi illarum altera
„Ergo mecastor pulcer est," inquit mihi
„Et liberalis: uide caesaries quam decet:
Ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant."
And ye will not beleue what they say in the streete,
When your mashyp passeth by all such as I meete,
That sometimes I can scarce finde what aunswere to make.
Who is this (sayth one) sir Launcelot du lake?
Who is this, greate Guy of Warwike, sayth an other?
No (say I) it is the thirtenth Hercules brother.
Who is this? noble Hector of Troy, sayth the thirde?
No, but of the same nest (say I) it is a birde.
Who is this? greate Goliah, Sampson, or Colbrande?
No (say I) but it is a brute of the Alie lande.
Who is this? greate Alexander? or Charle le Maigne?
No, it is the tenth Worthie, say I to them agayne.

„Nimiast miseria nimis pulcrum esse hominem," bestätigt Pyrgopolinices. But I perceyue thou doste me throughly knowe, ist Roister Doisters Bekräftigung.

Einen Teil der Heldenthaten Roister Doisters erzählt hier (I, 4) Meregreek der staunenden Margerie Mumblecrust; so auch die Geschichte mit dem Elephanten in etwas anderer Fassung:

Yea and the last Elephant, that euer he sawe,
As the beast passed by, he start out of a buske,
And een with pure strength of armes pluckt out his great tuske.

Auch Roister Doister hat seine musitians (I, 2), wie Tyboe, und wie sie sonst öfter dem Capitano zur Seite stehen. So bei Scala, Teatro im 29. Stücke, S. 86: „Il fido amico." Capitano Spavento viene con li musici per far una mattinata a Isabella.

Roister Doister in seinen missglückten Liebeshändeln steht noch vielfach auf dem Boden seiner Vorbilder. Völlig neue Capitani aber entstehen unter Shakespeares Feder, und die Krone aller bleibt der unsterbliche Falstaff.

Von mancher Seite wird indes Falstaff durchaus nicht in die Kategorie des Miles gloriosus und seiner Nachfolger gesetzt. Ohne gerade soweit zu gehen, wie der alte Maurice

Morgann,[1]) der ihn zum Helden stempeln will, glaubt auch Paul Stapfer,[2]) er sei kein „type de poltronnerie", kein „type de Miles gloriosus".

Er urteilt hierüber: „Il est clair que si Shakespeare avait voulu faire de Falstaff un type de Miles gloriosus, c'est-à-dire de vantardise et de lâcheté, il aurait dû le représenter dans la fleur et la force de l'âge; un vieil infirme qui fuit n'est point ridicule. Mais Falstaff n'est pas un soldat fanfaron, il ne se vante d'avance d'exploits qu'il n'accomplit point; ses rodomontades ne viennent qu'après l'action et sont une libre et joyeuse invention de l'humour brodant sur des faits particuliers."

Betrachten wir Falstaff ein wenig!

Man darf sich über diese Gestalt wohl kurz fassen. Wie im Aussehen, so hat sich auch in seinem Charakter der Capitan mannigfach geändert, als er zum Falstaff wurde. Wenige seiner Worte charakterisieren ihn zur Genüge. Die Ehre ist ihm ein Wort — Luft.[3]) (King Henry IV., I. T., V, 1.) „What is honour? A word. What is in that word honour? what is that honour? air." Sein Grundsatz ist der, dass der Gründling naturgemäss der Köder des Hechts ist. (K. Henry IV., II. T., III, 2): „If the young dace be a bait for the old pike, I see no reason in the law of nature but I may snap at him." Von seiner Tapferkeit giebt er Proben, als der Prinz und Poins den fingierten Angriff machen (I. T., II, 2); von seiner Ruhmredigkeit, wo er eben diese Erlebnisse erzählt und die „zwei steifleinenen Kerle", die ihn anpackten, zu elf heran wachsen lässt — Lügen, die so gross sind, wie ihr Vater, meint der Prinz (ib. II, 4). „These lies are like their father that begets them; gross as a mountain, open, palpable." Seine ganze Erbärmlichkeit zeigt er bei den Aushebungen, wo er nach eigenem Geständnisse den königlichen Aushebungsbefehl schändlich missbraucht. (Ib. IV, 2): „I have misused the king's press damnably." Englands Gesetze stehen ihm zu Gebote (II. T., V, 3): „The laws of England are at my commandment." Im Kriege hält er übereinstimmend mit Thraso die Vorsicht für den besseren Teil der Tapferkeit (I. T., V, 4): „The better part of valour is discretion,

---

[1]) Essai on the dramatic character of Falstaff.

[2]) Shakespeare et l'Antiquité (Paris 1879). II, 510.

[3]) Wie Molières „Sganarelle" in der gleichnamigen Komödie (1660) dieselben Grundsätze vertritt (I, 17):

Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez-vous plus gras?

hat schon Dr. Scheffler (Herrigs Archiv, 61. Bd., S. 314) bemerkt.

in which the better part I have saved my life." In der Liebe sprechen bei ihm in erster Linie nur materielle Rücksichten. Diesen Punkt haben wir in den Merry Wives nach allen Seiten hin klar gelegt. Trotz aller seiner Schurkereien gefällt uns der alte, dicke Falstaff; es ist, als räumten wir ihm ein, dass er mehr Fleisch als andere Menschen und darum auch mehr Schwachheiten habe, (I. T. III, 3): „I have more flesh than another man and therefore more frailty," und verziehen seinem trefflichen Witze, von dem er rühmen darf (ib. II. T., I, 2): „I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other men."

Dies hat er vor allen übrigen Gestalten ähnlicher Art, vor dem Renommistenfähnrich („ancient swaggerer," II. T., II, 4) Pistol, dem witzlosen Poins (ibid. „his wit 's as thick as Tewksbury mustard; there 's no more conceit in him than is in a mallet") und vor allem dem schurkenhaften Parolles in All 's well that ends well" voraus.

Hierüber äussert sich Hense:[1]) „Es ist unverkennbar, dass der Franzose Parolles und der Engländer Falstaff grosse Ähnlichkeit haben. Beide sind „grosssprecherische Landsknechte, beide sind die Parasiten vornehmer junger Leute, beide legen in Wort und That eine gleich grosse Unverschämtheit an den Tag" (J. Thümmel, Vorträge über Shakespeare-Charaktere, Halle 1881, p. 272); beide sind feig und halten die Vorsicht für den besseren Teil der Tapferkeit; beide sind lügnerisch, wenn auch Falstaff meist nur lügt, um durch Renommisterei zu ergötzen, während Parolles lügt, um andere zu täuschen; beide haben auf ihre Gönner einen sittlich nachteiligen Einfluss; Falstaff wird von dem Prinzen, wo er seinen Vater spielt (Heinr. IV., I, 2. 4), ein Vater Kuppler, ein Verführer der Jugend, ein weissbärtiger, alter Satan, ein Teufel genannt, der in Gestalt eines fetten, alten Mannes den Prinzen heimsucht, und der Prinz, zum König geworden, sagt zu Falstaff (II, 5. 5): „Vernimmst du, dass ich sei, was ich gewesen, dann komm, und du sollst sein, was du mir warst, der Lehrer und der Pfleger meiner Lüste." Zu Parolles sagt Lafeu (Ende gut, alles gut. II, 3): „Der Satan ist dein Gebieter." Parolles wird von Lafeu (IV, 5), von Diana (III, 5) als Verführer Bertrams und als nichtswürdiger Helfershelfer bezeichnet. Beide, Parolles und Falstaff, betrachten sittliche Verhältnisse mit sophistischer Leichtfertigkeit, Parolles das Jungfrauentum (I, 1), Falstaff die Ehre. Beide benehmen sich verläumderisch gegen ihre Gönner, Parolles sogar verräterisch gegen Bertram. Aber der grosse Unterschied ist, dass Parolles ohne Witz ist, Fal-

[1]) Shakespeare, Untersuchungen und Studien.

staff dagegen durch Witz und Humor, durch ironische Behandlung seiner eigenen Persönlichkeit gewinnt. Der weitere Unterschied ist, dass Falstaff mit seinem Gewissen im Kampfe liegt, während Parolles es nicht weiter bringt, als bis zur kahlen Erkenntnis seines Wesens. „Ich finde," sagt er (IV, 1), „meine Zunge wird zu tolldreist; aber vor meinem Herzen steht die Furcht vor Mars und seinen Kreaturen, und etwas nicht zu thun, was meine Zunge prahlt." Während Falstaff nach dem Schiffbruche seiner Hoffnungen und Wünsche zuletzt zur reuevollen Erkenntnis seiner Vergangenheit gelangt, beruhigt sich Parolles nach seiner Entlarvung und Niederlage mit der blossen Erkenntnis seiner Erbärmlichkeit und gründet auf dieselbe eine neue Lebensbahn (IV, 3):

Wäre gross mein Herz,
Jetzt bräch' es! Mit der Hauptmannschaft ist's aus;
Doch soll mir Speis' und Trank und Schlaf gedeihn,
Als wär' ich Hauptmann: nähren muss mich nun
Mein nacktes Selbst. Wer sich erkennt als Prahler,
Der nehm' ein Beispiel dran; es kann nicht fehlen,
Kein Grossmaul weiss sein Eselsohr zu hehlen.
Verroste, Schwert, und, Scham, fahr' hin! Glück auf!
Beginn' als Narr den neuen Lebenslauf,
Denn noch sind Platz und Unterhalt zu Kauf."

Dem Falstaff Shakespeares verdanken einige deutsche Nachahmungen, in denen jedoch von dem ursprünglichen Miles gloriosus wenig mehr zu verspüren ist, ihr Dasein.

Den lustigen Weibern nachgebildet ist der Hannibal von Donnersmark[1]) des Wilhelm Heinrich Brömel (1754—1808) und der Gideon von Tromberg desselben Verfassers im „Beitrag zur deutschen Bühne". (Dessau und Leipzig 1785.)[2])

In Frankreich haben P. Meurice und A. Vacquerie die beiden Kapitäne in ihrem „Falstaff" (1842) und „Le capitaine Parolles" (28. Febr. 1843) auf die Bühne gebracht.[3])

Der fantastical Spaniard Don Adriano de Armado in Shakespeares Love's labour 's lost mit seinem Pagen Moth hat gleichfalls eine hohe Meinung von seiner Ritterlichkeit. „Adieu, valeur! rust, rapier! be still, drum! for your manager is in love!" (I, 2) Diesen Armado hat, nach Rapp,[4]) John Lilly's „Endimion, the man in the moone,"[5]) (1591) beeinflusst.

---

[1]) Hagen, Geschichte des Theaters etc., S. 294, Anm.

[2]) Brömel nahm meist ausländische Stoffe. Siehe O. L. B. Wolff, Enzyklopädie der deutschen Nationallitteratur. (Lpz. 1835.) I, 409: „Seine übrigen Leistungen sind nur Bearbeitungen ausländischer Vorbilder."

[3]) Histoire philosophique et littéraire du théâtre français par M. Hipp. Lucas. III, 363.

[4]) Studien, S. 38.

[5]) Endimion, the Man in the Moone, play'd before the Queene's Majestie at Greenewich on Candlemas day at night, by the Chyldren of

In dieser Komödie spielt, „a bragging soldier," Sir Tophas, mit seinem Pagen Epiton. Schon seine Worte verwunden. „Commonly my words wound;" von seinen Schlägen aber sagt er: „not only wound, but also confound". Er verübt nur Massenmord. „Commonly I kill by the doozen, and have for every particular adversarie, a peculiar weapon." Er muss allezeit fechten. „Now will I march into the field, where if I cannot encounter with my foule enemies, I will withdraw myselfe to the river, and there fortifie for fish: for there resteth no minute free from fight" (I, 3). Sein „martiall life, where nothing but blood besprinkleth our bosomes" (II, 2) wird zwar vielfach Gegenstand des Spottes seines Dieners, was ihm indes nicht sehr schwer fällt. Die Liebe der Frauen verfolgt ihn, wie sein Vorbild. Schöne Damen kommen „to wonder at your person, your valour, your wit, the report whereof hath made them carelesse of their owne honours, to glut their eyes and hearts upon yours"; und er glaubt es gerne, da er es selbst natürlich findet. — (Vgl. M. Koch, Shakespeare, S. 73.)

Ben Jonson, „dessen Vorbilder die alten Meister Terenz und Plautus[1]) waren", hat in seiner Komödie „Every man in his humour",[2]) die so zuerst 1598 gespielt, aber erst 1616 gedruckt wurde, in dem Captain Bobadyll, („a Paul'sman"),[3]) einen prächtigen Miles gloriosus geschaffen. Über denselben äussert sich der Herausgeber[4]) folgendermassen:

„Bobadill has never been well unterstood, and, therefore, is always to lightely estimated: because he is a boaster and a coward, he is cursorily dismissed as a mere copy of the ancient bully, or what is infinitely more ridiculous, of Pistol; but Bobadill is a creature sui generis, and perfectly original. The soldier of the Greek comedy, from whom Whalley wishes to derive him, as far as we can collect from the scattered remains of it, or from its eternal copysts, Plautus and Terence, had not many traits in common with Bobadill. Pyrgopolinices, and other captains with hard names, are usually wealthy; all of them keep

---

Paules. At London by J. Charlewood 1591. — Das Stück ist abgedruckt von Blount und in Dilke's „Old Plays", Lond. 1814, vol. 2; dann (in der „Library of old authors") Bd. I, S. 1—87, „The dramatic works of John Lilly," ed. Fairholt (London 1858). — Klein. XIII, 480.

[1]) Taine. I, 404.

[2]) Auf S. 1—162 des ersten Bandes von „The works of Ben Jonson in nine volumes, ed. W. Gifford (London 1816)". — Auch in No. 12 der „English Library, Zürich (Rudolphi u. Klemm 1882)".

[3]) A Paul'sman i. e. a frequenter of the middle aisle of St. Paul's Cathedral, the common resort of cast captains, sharpers, gulls, and gossipers of every description.

[4]) Ed. Gifford. I, 160.

a mistress, and some of them a parasite: but Bobadill is poor, as indeed are most of his profession, which, whatever it might be in Greece, has never been a gaineful one in this country. They are profligate und luxurious; but Bobadill is stained with no inordinate vice, and is besides so frugal, that „a bunch of radishes and a pipe to close the orifice of his stomach" satisfy all his wants. Add to this, that the vanity of the ancient soldier is accompanied with such deplorable stupidity, that all temptation to mirth is taken away, whereas Bobadill is really amusing. This gravity, which is of the most inflexible nature contrasts admirably with the situations, into which he is thrown, and though beaten, baffed and disgraced, he never so far forgets himself as to aid in his own discomfiture. He has no soliloquies like Bessus and Parolles to betray his real character, and expose himself to unnecessary contempt; nor does he break through the decorum of the scene in a single instance. He is also an admirer of poetry and seems to have a pretty taste for criticism, though his reading does not appear very extensive, and his decisions are usually made with somewhat too much promptitude. In a word, Bobadill has many distinguishing traits, and till a preceding braggart shall be discovered with something more than big words and beating to characterize him, it may not be amiss to allow Jonson the credit of having depended entirely on his own ressources."

Er steht auf einer höheren Stufe als andere. „In regard, I would not be too popular, and generally visited, as some are," ist sein Grundsatz (I, 4). „. . . By the heart of valour in me, except it be to some peculiar and choice spirits, to whom I am extraordinarily engaged, as yourself or so, I could not extend thus far." Mit gewöhnlichen Leuten gab er sich nie ab. „By St. George . . . as I am a gentleman and a soldier." Seine Heldenthaten bei Strigonium (Graan in Ungarn) sind der berechtigte Grund seines Stolzes. „By St. George, I was the first man that entered the breach; and had I not effected it with resolution, I had been slain if I had a million of lives (III, 1) . . . . They had planted me three demi-culverins just in the mouth of the breach; now, sir, as we were to give on, their master-gunner (a man of no mean skill and mark, you must think) confronts me with his linstock, ready to give fire; I, spying his intendment, discharged my petronel in his bosom, and, with this single arms, my poor rapier, ran violently upon the Moors that guarded the ordnance, and put 'em pell-mell to the sword." Dies Schwert ist aber auch gewaltiger, als Morglay, Excalibur und Durindana, die Waffen des Bevis of Southampton, König Arthurs und Orlandos; „I know the virtue of mine own, and therefore I dare the boldlier maintain it."

Weitere Kraftstücke erzählt Bobadill später (IV, 5). „They have assaulted me some three, four, five, six of them together, as I walked alone in divers skirts i' the town . . . I have driven them afore me the whole length of a street, in the open view of all our gallants, pitying to hurt them, believe me . . . . By myself, I could have slain them all, but I delight not in murder;" u. s. w.

Das Lustspiel bietet auch sonst Reminiszenzen an die lateinischen Komiker, z. B. Knowells Wort (I, 1):

> There is a way by winning more by love,
> And urging on the modesty than fear,

zu Terenz (Adelphi, *V.* 57):

> *Pudore et liberalitate liberos*
> *Retinere satius esse credo quam metu.*

In Ben Jonsons „Every man out of his humour" [1]) findet sich wieder „a vain-glorious knight" in der Gestalt des Puntarvolo. Gifford nimmt diesen und Bobadill für wirkliche Persönlichkeiten.[2]) Im Poetaster, or his arraignment,[3]) treffen wir auf eine verwandte Figur in Pantilius Tucca, den Davies als eine „wretched copy of Falstaff" bezeichnet, wogegen Gifford[4]) eifert. — Auch Dekkers Captain Tucca und Congreves Noll Bluff[5]) sind ziemlich ungeschickt Ben Jonsons Bobadill nachgeahmt.

Eine Art von Miles verzeichnet Rapp[6]) in „May-day[7])" einem Lustspiele des George Chapman, das 1611 zuerst gedruckt wurde. „Der Gemahl jener jungen Frau," findet er, „der im Wirtshause stets betrunken den Captain oder Miles gloriosus spielt und seinen Leutnant oder Parasiten zur Seite hat; ganz plautinisch oder terenzisch."

Hier ist es der Captain Quintiliano, der seinem Parasiten, dem Leutnant Innocentio, (S. 18) die Lehre giebt: „In a word, be impudent enough, for that 's your chief virtue of society, „worauf dieser von sich sagen kann: „I need not learn that, I have that by nature, I thank God." Ähnlich fährt Quintiliano in

[1]) Ed. Gifford. II, 1—213. — Schlegel, Vorles. II, 333.
[2]) A. a. O. II, 213. No one believes that Bobadill was a mere creature of imagination.
[3]) Ed. Gifford. II, 384—551. — Rapp, Studien, S. 223.
[4]) A. a. O. II, 550.
[5]) A. a. O. I, 214.
[6]) Studien, S. 43.
[7]) Auf S. 1—115 im vierten Bande der „Old English Plays". (London 1816.)

seinen Unterweisungen fort: „There 's no prescription for gentility, but good clothes and impudence (S. 19) . . . if you change to tell a lie, you most bind it with some oath."

Indes ist Quintiliano schon mehr ein Captain nach Falstaffs Art, denn ein Miles; was er besonders im vierten Akte (S. 89—93) zeigt, wo in launiger Weise sehr gelungen der Gedanke durchgeführt wird, „the first model of a battle was taken from a banquet."

Bei Beaumont und Fletcher begegnen wir in „A king and no king"[1]) dem Captain Bessus, der im dritten Akte (2. Sz.) eine Schilderung seiner Laufbahn giebt, die vielfach an Falstaff erinnert. „I was never at battle but once, and there I was running, but Mardonius cudgelled me; yet I got loose at last, but was so afraid that I saw no more than my shoulders do, but fled with my whole company amongst my enemies and overthrew 'em." In seltener Feigheit weicht er Herausforderungen, die er durch sein Benehmen sich zugezogen hat, aus. Etwas stark z. B. ist III, 2 aufgetragen:

Bacurius. You know you were a coward.
Bessus. Very right.
Bacurius. And wronged me.
Bessus. True, my lord.
Bacurius. But now people will call you valiant-desertlessly, I think; yet for their satisfaction, I will have you fight with me.
Bessus. O, my good lord, my deep engagements.
Bacurius. Tell not me of your engagements, captain Bessus: it is not to be put off with an excuse. For my own part, I am none of the multitude that believe your conversion from coward.
Bessus. My lord, I seek not quarrels; and this belongs not to me; I am not to maintain it.
Bacurius. Who then, pray?
Bessus. Bessus the coward wronged you.
Bacurius. Right.
Bessus. And shall Bessus the valiant maintain what Bessus the coward did?

u. s. w. — In ähnlicher Weise wird Bessus noch mehrmals in dem Stücke als gewöhnlicher Feigling entlarvt und mit den unritterlichsten Namen belegt.

Weitere Anklänge an den prahlerischen Kapitän hat der Duarte in „The custom of the country" von Beaumont und Fletcher,[2]) obwohl sich der prahlerische Held etwas anders äussert. Seine Anschauung:

[1]) Auf S. 231—348 des zweiten Bandes von „The works of Beaumont & Fletcher, with notes by The Rev. Alexander Dyce (London, Moxon, 1843)".

[2]) Auf Seite 385—496 des vierten Bandes von „The works of Beaumont & Fletcher, ed. by Al. Dyce (London, Ed. Moxon, 1844)".

no man lives
That 's worthy to command me,

trägt er in allen Dingen zur Schau; den Grundsatz:

All I speak,
In act I can make good,

führt er weiter durch:

For, if I studièd the country 's laws,
I should so easily sound all their depth,
And rise up such a wonder, that the pleaders,
That now are in most practice and esteem,
Should starve for want of clients: if I travell'd,
Like wise Ulysses, to see men and manners,
I would return in act more knowing than
Homer could fancy him: if a physician,
So oft I would restore death-wounded men,
That, where I liv'd, Galen should not be nam'd;
And he that join'd again the scatter'd limbs
Of torn Hippolytus should be forgotten:
I could teach Ovid courtship, how to win
A Julia, and enjoy her, though her dower
Were all the sun gives light to: and for arms,
Were the Persian host, that drank up rivers, added
To the Turk's present powers, I could direct,
Command and marshal them.

Die Prahlerei Duartes geht noch etwas weiter, als jene des Pyrgopolinices. Dass der Dichter jedoch bei dem wirklich an den „plautinischen Miles" dachte, lässt sich nicht nur nach den zahlreichen Reminiszenzen an die lateinischen Klassiker, die er bringt, glauben, sondern nach der Antwort, die „Manuel du Sosa" giebt:

And yet you know not
To rule yourself; you would not to a boy else,
Like Plautus' braggart, boast thus.

Der Page spielt hier die Rolle des plautinischen puer, allerdings ungleich bescheidener, als dieser. Freilich bezeichnet Guiomar ganz richtig Duartes Benehmen als „strange self-love", was es auch eher ist, als capitänartiges Aufschneiden.

Den Capitän, jedoch in gutmütigerer Form, ruft Captain Bluffe in William Congreves Lustspiel „The old Batchelour"[1]) ins Gedächtnis. Zwar gilt auch bei ihm der Grundsatz: „He that knows me, must be a stranger to fear." Er hat die Flandrischen Kriege mitgemacht und viel gethan, obwohl die

[1]) Im ersten Bande von „The works of Mr. William Congreve. London (Printed for Tonson in the Strand) 1752".

undankbaren Zeitungsschreiber von ihm nichts berichteten. „You must know," erzählt er (II, 1), „I was resident in Flanders the last Campaign, had a small Post there, but no matter for that. Perhaps, Sir, there was a scarce any thing of moment done but an humble Servant of yours, that shall be nameless, was an eye-witness of — I won't say had the greatest share in 't; tho' I might say that too, since I am no-body, you know. Well, Mr. Sharper, would you think it? In all this time — as I hope for a Truncheon, this rascally Gazette-writer never so much as once mention'd me. — Not once by the wars — Took no more notice, than as if Nol Bluffe had not been in the land of the living."

Man sieht — eine andere Art von Prahler und Maulheld, dem in trefflicher Weise Sir Joseph Witoll stets seine Bescheidenheit vorhält: „Ay, this damn'd modesty of yours." Und da Witoll erzählen will, „how you eat fire once out of the mouth of a Canon — agad he did; those impenetrable Whiskers of his have confronted Flames," und Captain Bluffe wieder abwehrt, bestätigt er: „Look you now, I tell you he 's so modest, he 'l own nothing."

Bluffe ist trotz seiner gewaltigen Schwüre („by the immortal Thunder of great guns," III, 1) gänzlich ungefährlich.

XIII. Mercator.[1])

Das vom sittlichen Standpunkte aus anwidernde Thema der Casina (und Asinaria), dass die Gelüste des greisen Vaters sich auf die Geliebte des Sohnes erstrecken, bildet die eigentliche Grundidee des Mercator. „Aus dem Titel wird man es schwerlich erraten," sagt Lessing,[2]) „dass dieses Stück von einem alten, verliebten Narren handelt, der seinem Sohne seine Liebste vor dem Maule wegnehmen will." Indessen ist hier das Anstössige in eine heiterere Form gekleidet, der Alte wird geprellt und scheint sich diese Strafe selbst zu gönnen; die letzten Worte des Eutychus verdammen zum mindesten das Gebahren solcher Greise.

Charinus, der Sohn des Demipho, leitet das Stück,

---

[1]) Hier zitiert nach C. H. Weise. — Übersetzt von Rost 1826 (Progr. 50 S.).

[2]) Beiträge, S. 50.

ein Lustspiel des Philemon (ἔμπορος), mit einem Prologe[1]) ein (*V.* 9):

Graece haec uocatur Emporos Philemonis;
Eadem latine Mercator Marci Accii.

Charinus wollte in seiner frühen Jugend nicht recht gut thun; er verbrachte sein Geld bei Kupplern und Dirnen. Da liess sein Vater öffentlich warnen, ihm etwas zu borgen; er sei betrunken, meineidig, frech (*V.* 51):

Conclamitare tota urbe et praedicere,
Omnes tenerent, mutuitanti credere:
Amorem multos inlexe in dispendium:
Intemperantem, non modestum, iniurium,

u. s. w. — Endlich liess sich der Sohn von seinem Vater bereden, eine Geschäftsreise mit seinem Sklaven Acanthio nach Rhodus zu machen. Dort trieb er günstigen Handel, fand aber auch ein Mädchen, das er sich kaufte, und mit welchem er nun eben heimkam. Es weilt noch auf dem Schiffe im Hafen.

Acanthio kömmt gelaufen und meldet seinem Herrn Charinus, dass das Mädchen entdeckt sei, da der alte Demipho sie im Schiffe aufgefunden habe. Der Sklave konnte sich nur mit der raschen Ausflucht helfen, dass der Sohn dies Mädchen für die Mutter erworben habe. — Vater Demipho tritt auf; er ist bereits vollständig in das Mädchen vernarrt (*V.* 261):

Quam ego postquam adspexi, non ita amo, ut sani solent
Homines, sed eodem pacto, ut insani solent.
Amaui hercle equidem ego olim in adulescentia;
Verum ad hoc exemplum numquam ut nunc insanio.

Zu ihm gesellt sich sein Freund und Nachbar Lysimachus, dem er seinen Zustand anvertraut. Unterdessen erscheint Charinus ratlos und verzweifelt. Sein Vater frägt ihn, was ihm fehle, er schiebt die Schuld auf die Seereise. Nun fängt Demipho an, über das Mädchen zu sprechen; es passe für die Mutter nicht; einmal sei es zur Hausarbeit zu zart (*V.* 391):

non nostra formam habet dignam domo:
Nihil opus nobis ancilla, nisi quae texat, quae molat,
Lignum caedat, pensum faciat, aedis uerrat, uapulet,
Quaeque habeat cotidianum familiae coctum cibum.
Horunc illa nihilum quidquam facere poterit admodum,[2])

---

[1]) K. Dziatzko, Über den Prolog zum Mercator und seine Interpolationen. Rhein. Museum XXVI, 421; XXIX, 63. — L. Reinhardt, De retractatis fabulis Pl. Greifsw. 1872. (= Studemunds Studien, I, 80.)

[2]) Vgl. S. 389.

wollte sie aber andrerseits neben der Mutter gehen, so würde ihre grosse Schönheit zweifelhaftes Gerede erregen. Er wolle deshalb der Mutter eine andere Sklavin kaufen, diese aber für einen alten Herrn erwerben. Hierauf erwidert Charinus, er habe den gleichen Auftrag für einen jungen Mann (*V.* 421):

> At quidam adulescens, pater,
> Mihi mandauit, ad istanc faciem, ita ut illa est, emerem sibi.

Sie suchen, sich im Preise gegenseitig zu überbieten. Demipho geht in der Absicht, das Mädchen im Hafen durch Lysimachus kaufen zu lassen. Charinus, verzweifelt, denkt an das Äusserste (*V.* 464):

> Cur ego uiuo? cur non morior? quid mi est in uita boni?
> Certum est, ibo ad medicum atque ibi me toxico morti dabo:
> Quando id mi adimitur, qua causa uitam cupio uiuere?

Da naht sein Freund Eutychus, des Lysimachus Sohn; diesen schickt er zum Hafen, auf dass er um jeden Preis das Mädchen kaufe.

Im zweiten Akte[1]) hat Lysimachus Pasicompsa, die ihrem Namen alle Ehre macht — „Ex forma nomen inditum est," sagt Lysimachus (*V.* 510) — bereits gekauft und schafft sie eben in sein Haus, da seine Frau auf dem Lande ist. Lysimachus versichert seinem Freunde, dass er das Mädchen nur einen einzigen Tag bei sich behalten könne (*V.* 579):

> Nullum hercle praeter hunc diem illa apud me erit.
> Metuo ego uxorem, cras si rure redierit,
> Ne illam hic offendat.

Mit banger Sehnsucht erwartet Charinus seinen Freund Eutychus. Dieser kömmt vom Hafen mit der traurigen Nachricht zurück, dass Pasicompsa bereits verkauft sei. Nun will Charinus nicht mehr bleiben. Er wählt ein freiwilliges Exil ferne von Athen. Eutychus macht sich auf, um noch alles zur Entdeckung des Mädchens zu thun. Unterdessen ist Dorippa, des Lysimachus Frau, mit ihrer vier und achtzigjährigen Sklavin, Syra, auf die Nachricht, dass ihr Mann nicht nachkommen werde, sofort vom Lande nach der Stadt gegangen. Syra entdeckt die „Kebsalkmene ihrer Juno" (*V.* 685):

> I hac mecum, ut uideas simul
> Tuam Alcumenam pellicem, Iuno mea.

---

[1]) Nach Rapps Einteilung, der (S. 1237) sagt: „Wir haben es bequemer in drei Akte geteilt, als in fünf; es spielt fast ohne sichtbare Unterbrechung."

Da nun Lysimachus auftritt, folgt eine eheliche Szene, bei welcher Dorippa, da sie ihren Gatten für treulos hält, nach ihrem Vater schickt und Lysimachus viel zu leiden hat. Dazu gesellt sich auch noch der Koch, den Lysimachus selber gemietet hat (*V.* 693: „Egomet conduxi cocum"), da Demipho im Hause des Lysimachus seiner Geliebten ein Mahl geben will. So spricht alles gegen Lysimachus. Zum Glücke hat Syra Dorippas Vater nicht zu Hause getroffen. — Eutychus kömmt von seinen Forschungen nach Pasicompsa zurück. Zu seinem Erstaunen hört er von der alten Syra, dass sich sein Vater eine Dirne beigelegt habe (*V.* 818):

Tuus pater bellissumus
Amicam adduxit intro in aedis.

Eutychus kann es nicht glauben und tritt ins Haus.

Im dritten Akte erscheint Charinus reisefertig und nimmt von Attika Abschied (*V.* 826):

Occidi!
Di penates meum parentum, familiai Lar pater,
Vobis mando, meum parentum rem bene ut tutemini.
Ego mihi alios deos Penates persequar, alium Larem,
Aliam urbem, aliam ciuitatem: ab Atticis abhorreo,

u. s. w. Da findet ihn Eutychus, der ihn vergeblich bisher gesucht hat. Er berichtet ihm, dass Pasicompsa im Hause seines Vaters sei. Anfänglich glaubt es Charinus nicht. Wie ein Rasender tritt er seine Fahrt an. Schon ist er in Cypern (*V.* 930: „Iam Cyprum ueni!"), in Chalcis und, endlich glücklich aus dem Exil zurück, begrüsst er seinen Freund (*V.* 939):

Iam sum domi,
Iam rediui exilio. Salue, mi sodalis Eutyche!
Ut ualuisti? Quid? parentes mei ualent?

„Die Erfindung der fingierten Reise des Charinus ist (nach Rapps Urteil)[1]) eine komische Schönheit von so leuchtender Natur, dass sie in der That nirgends so gefunden werden kann, als in der griechischen Antike."

Charinus eilt nun mit Eutychus ab, um Dorippa zu versöhnen. Lysimachus und Demipho treten auf und alsbald Eutychus mit der Botschaft, die Mutter sei wieder gut. Lysimachus redet dem Demipho ins Gewissen; es sei von ihm nicht recht gewesen, seinem Sohne das Mädchen abzujagen (*V.* 965):

Nam te istac aetate haut aequom fuerat filio tuo,
Adulescenti amanti amicam eripere emptam argento suo,

[1]) A. a. O., S. 1237.

worauf dieser thut, als wisse er es nicht. „Ut dissimulat malus!“ ruft Eutychus aus. Demipho versichert es jedoch nochmal. Eutychus schliesst mit dem Vorschlage, ein Gesetz zu erlassen, dass jeder, der sechzig Jahre alt ist, wenn er einem Mädchen nachstellt, als ein Narr behandelt werden solle. Junge Leute aber mögen lieben, und zwar öffentlich, denn insgeheim komme es zu teuer. Noch diesen Abend hat dies Gesetz in Wirksamkeit zu treten (*V.* 1011):

Annos natus sexaginta qui erit, si quem scibimus,
Seu maritum, siue hercle adeo caelibem, scortarier:
Cum eo nos hac lege agemus: inscitum arbitrabimur.
Et per nos quidem hercle egebit, qui suom prodegerit.
Neu quisquam posthac prohibeto adulescentem filium,
Quin amet, et scortum ducat, quod bono fiat modo.
Si prohibuerit, plus perdet clam, quam si praebuerit palam.
Haec adeo ut ex hacce nocte primum lex teneat senes.

Die beiden Rivalen des Stückes und der Gegenstand ihrer so glühenden Liebe ziehen vorerst unser Interesse auf sich. Der alte Demipho ist in strenger Jugendzucht herangewachsen (*V.* 64: „adeo arte cohibitum esse se a patre.“) Nun ist er in alten Tagen, ein „Acherunticus, senex uetus, decrepitus (*V.* 288), capite cano (*V.* 303)“, verliebt geworden, obwohl er sonst harten Charakters ist. „Scio, saeuos quam sit, domo doctus“ (*V.* 351). Seine Anschauungen setzt er in dem Monologe (*V.* 538) auseinander. In seinem Alter „id iam lucro est, quod uiuis“ (*V.* 547); also trinke und liebe! („potes, ames!“). Seine Absicht ist (*V.* 541):

breve quod uitae reliquum est,
Voluptate, uino et amore delectauero.

Sein Freund Lysimachus, ein wirklicher Freund (*V.* 286: „Non sum occupatus umquam amico operam dare“), wird nach seinem Äusseren als der Käufer Pasicompsas geschildert (*V.* 635):

Canum, uarum, uentriosum, bucculentum, breuiculum,
Subnigris oculis, oblongis malis, pansam aliquantulum.

Charinus, der in seiner Liebe an den Tod denkt, ist mit allem Feuer der Jugend ausgestattet, das wohl die wunderschöne Pasicompsa („forma eximia,“ *V.* 209; 259; 500) leicht erregen konnte.

Der Mercator des Plautus ist wenig nachgeahmt worden. Rapp[1]) vermutet eine Erinnerung an das Stück in Arthur

[1]) Studien, S. 170.

Murphys (1727—1805) zweiaktigem „The citizen".[1]) „Übrigens kommen in diesem Stücke zwei deutliche Reminiszenzen aus Molière und vielleicht eine unbewusste aus Plautus' Mercator vor." Die Reminiszenz ist eine schwache, falls sie den Vater Philpot betrifft, der bei Corinna seinen Sohn George als Rivalen findet und dort viel zu hören bekommt.

Drawn in by strumpets, and detected too!

klagt er im Epilog, worauf George erwidern kann:

That 's a sad thing, Sir! I 'll be judg'd by you.

Colmans englisches Stück, „Der Kaufmann," hat, wie viele andere, nur den Titel mit Plautus Lustspiel gemeinsam. Die englische Übersetzung von George Colman „The merchant" ist der zweiten Ausgabe seines Terenz beigedruckt.[2])

Eine italienische Übersetzung „Il Mercadante" in versi sciolti von Orazio Bianchi führt Argelati[3]) an. — Eine Überarbeitung des plautinischen Stückes liegt in Gio. Maria Cecchis „la Stiava"[4]) vor, obwohl diesmal wider die Gewohnheit die Quelle im Prolog nicht genannt ist.

I. Akt. (1.) Alfonso klagt, wie Charinus (*V.* 18 ff.), über die Leidenschaft der Liebe. Er hat sein Mädchen mitgebracht, das sein Vater nicht sehen darf. (2.) Sein Diener Gorgoglio, der plautinische Acanthio, kömmt herbeigelaufen (*V.* 113):

Simul enica suspiritus: uix suffero hercle anhelitum
E mi manca la lena, i ho la gola di Pomice.
(*V.* 122.) *Genua hunc cursorem deserunt*
Le gambe mi fiaccono.
(*V.* 133.) *Perîimus!*
Noi siam presso che rouinati.

Die lange Szene des Plautus ist etwas gekürzt; dagegen:

Alf. Che è stato?
Gorg. Vostro padre?
Alf. Che ha? Che ha?
Gorg. E venuto alla naue.
Alf. E quando n' è venuto?
Gorg. Adesso e ueduta la nostra Adelfia;

---

[1]) Auf S. 215—301 des zweiten Bandes von „The works of Arthur Murphy, Esq. London (Printed for T. Cadell) 1786".

[2]) S. 301—388. „Translated from Plautus into familiar blank verse. London 1768."

[3]) III, 236.

[4]) La Stiava. | Comedia | di Gio. Maria Cerchi | (sic) Fiorentino. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. MDL. 36 fol. — Ginguené. VI, 277. — Ruth. II, 583. — Klein. IV, 614.

nach Vers 180:

Ac. Eloquar, quandoquidem me oras. Tuus pater ...
Char. Quid meus pater?
Ac. Tuam amicam ...
Char. Quid eam?
Ac. Vidit ...

Er sah sie und sprach mit ihr:

Char. Vidit? Vae misero mihi.
Alf. Non ti domando egli chi ella era?
Gorg. Si, io gli dissi che ella era una Stiaua Perotta: la quale uoi haueuate compera per uostra madre.
(*V.* 200.) matri te ancillam tuae
Emisse illam.

So, meint Gorgoglio, habe er die Geliebte stets um sich. (3.) Der Vater Filipo (Demipho) tritt auf. Wie bei Plautus, so hatte er auch hier einen Traum, doch einen andern. Ihm träumte nicht von Ziege und Affe, sondern sein Sohn sei glücklich heimgekehrt. Und richtig fand er ihn im Hafen; und noch dazu „una fanciolozza bianca, grassa e fresca che pare un sole di Maggio. Io non potetti tenere che i non gli toccassi la mano, o che carni son quelle!“ (4.) Nastagio mit seinem Verwalter Meino gesellt sich dazu. Aus den zwei Versen (*V.* 270):

Profecto ego illunc hircum castrari uolo,
Ruri qui nobis exhibet negotium,

welche Lysimachus ins Haus ruft, hat sich eine eigene Szene mit dem Verwalter gebildet, in welcher über einige landwirtschaftliche Punkte gesprochen wird. Der derbe Witz aber Demiphos, der fürchtet, selbst der Bock zu werden, ist unterdrückt. (5.) Filipo begrüsst seinen Freund Nastagio ganz nach Plautus.

Fil. Nastagio, io sto male.
Nast. Oimè, cosa che mi dispiace, che hai tu?
Fil. Se tu non hai facenda, io te 'l dirò.
Nast. Bench' io l' habbia, io lascerò stare, che io non son mai per gli amici occupato.
Fil. Tu sei tutto cortese. Di quanto tempo mi stimi tu?
Nast. O s' io te lo dicessi, tu l' haresti per male,

getreu nach dem Originale. Alsdann folgt eine Erweiterung bis zu Filipos Worten: „Io sono ancor si può dir un fanciullo“ (*V.* 290): „Puer sum, Lysimache, septuennis.“ Das hübsche Wortspiel mit den drei Buchstaben AMO (*V.* 302) ersetzt das einfache „I son innamorato.“ Alles Weitere ist plautinisch, nur stellenweise breiter geworden.

II. Akt. (1.) Filipo ist selig. Noch hat niemand etwas geahnt. „Io la farei comperare a qualcuno per me & la terrei in una casa a posta mia segretamente & crederei darmi mille piaceri senza un dispiacere al mondo.“ (2.) Alfonso begrüsst seinen Vater, wie im Originale. Auch Filipo findet den Sohn blass. „Che vuol dire che tu sei così pallido?“ (*V.* 364: „sed istuc quid est, tibi quod conmutatust color?“) Er solle daheim bleiben und sich pflegen; der Alte werde für ihn die Geschäfte abmachen. Alfonso lehnt das Anerbieten ab. Nach einigen Fragen kömmt das Gespräch auf das Mädchen: „Non ha tu menata non so che stiava per tua madre?“ (*V.* 386: „Ecquam tu aduexti matri ancillam Rhodo?“) Die Worte des plautinischen Charinus aber, „non edepol mala,“ hat hier Filipo. „Ella è una bella giouane.“ Allein sie passt nicht in unser Haus, „perche noi habbian bisogno d' una serva da fatica, che spazi cucini, laui bucati & faccia le facende di casa & che si possa mandare sola per tutto a ogni hora. Questa è una figura gentile da star per cameriera di qualche gran madonna che tenga chi la serva.“ Alles nach *V.* 391 ff. Auch wäre sie zu schön. Wie bei Plautus stimmt Alfonso dafür, sie zu verkaufen; er will sie einem Freund geben, der Alte hat aber bereits einen Käufer, der, wie im Originale, jedes Angebot zahlen kann. Nach einigem Hin- und Widerreden schickt der Alte seinen Sohn an den Hafen; & vi sara tua madre, e quiui consulteremo, se egli è meglio tenerla per noi o darla ad altri e a chi. Dieser Entschluss, der Mutter die Entscheidung anheimzustellen, ist gegen Plautus. Der Sohn geht. Filipo rechnet auf Nastagio, wie Demipho auf Lysimachus. (3.) Alfonso klagt seinem Freunde Hippolito, der, wie Eutychus, das Meiste gehört hat. Diese Szene entwickelt sich aber anders, als bei Plautus. Anknüpfend an den Vorschlag des Alten, die Mutter entscheiden zu lassen, rät Hippolito, Alfonso solle dieselbe für sich gewinnen, und „oltre a cio dillo che tu hai sospetti che tuo padre non la uoglia per se.“ Damit der Alte nicht unterdessen an den Hafen geht, eilt Hippolito dorthin und will alles überwachen.

III. Akt. (1.) Filipo hat sein Ziel erreicht. „Io mi sono compero una donna fingendo di uenderla a Nastagio.“ (2.) Es folgt ein langer Dialog Nastagios und Filipos. Nastagio ist der Ansicht, „io credo che questo padrone a ch' ella uuol bene non sia Filipo ma Alfonso suo Figliuol con chi ella è uenuta di leuante.“ Dieses Gespräch ist neu; nur die Einleitung: „Si si, io te lo condurrò, non dubitare“ ist nach Plautus (*V.* 556: „Adducam ego illum iam ad te, si conuenero“), so wie einiges aus dem Schlusse, wo Nastagio verlangt, das Mädchen möge baldigst aus seinem Hause kommen. (3.) Alfonsos Monolog entspricht

dem des Charinus (*V.* 582 ff.) Die nächste (4.) Szene führt Nastagios Frau, Giovanna, die plautinische Dorippa, genau nach dem Originale ein: „Apoi che 'l mio marito m' ha abbandonata in uilla e non ui capita io non ci starò già piu. Dove è restata costei"? (*V.* 663):

> Quoniam a uiro ad me rus aduenit nuntius,
> Rus non iturum: feci ego ingenium meum:
> Reueni u. s. w.

Die vier und achtzigjährige Syra vertritt hier die um zwanzig Jahre jüngere Nuta. Wie Syra kömmt sie aus dem Hause. „O padrona, padrona, padrona! . . . O padrona, io ho veduto su in casa una Fanciulla" (*V.* 680). Die Alte meint, das Mädchen sei des jungen Herrn halber da, Giovanna aber glaubt: „ella sarà piu tosto per conto del mio buon marito." Bei Plautus ist es umgekehrt Syra, die diesen Argwohn ausspricht. („Illam esse amicam tui uiri bellissumi," *V.* 684.) Sie treten ins Haus ein. (5.) Nastagio hält im allgemeinen Lysimachus' Selbstgespräch (*V.* 688):

> Parumne est hoc malae rei, quod amat Demipho,
> Ni sumptuosus insuper etiam siet?

„Filipo che soleua essere il piu misero huomo che forse io conoscessi mai, è oggi diuentato il maggior scialacquatore," u. s. w. Da öffnet sich die Thüre, und Giovanna tritt ein, wie bei Plautus: „O sciagurata a me!" (*V.* 704.) Nastagio begreift die Situation sofort. „Mogliama è tornata e ha ueduto colei, io son morto" (*V.* 701):

> Perii hercle, rure iam rediit uxor mea!
> Vidisse credo mulierem in aedibus.

Nun beginnt der Zank. „Ancor fingi di non sapere?" („Sed tu me temptas sciens," *V.* 717.) Dazu kömmt noch (7.) der Koch. Wie Lysimachus, erklärt Nastagio: „Questa è una stiaua leuantina che si litiga, e m' è stata data dalla corte in diposito." Da der Koch um weitere Befehle bittet, meint Giovanna: „Son ti anco questi mandati in diposito." („Etiamne haec illi tibi iusserunt ferri, quos inter iudex datus 's" *V.* 744.) Wie im Originale, ruft Giovanna (8.) ihre alte Magd. Sie soll Francesco oder Grimaldo holen. Vergeblich versucht Nastigio, sie zu beschwichtigen.

IV. Akt. (1.) Alfonso erwartet voll Sehnsucht seinen Freund; endlich (2.) kömmt er. Das Mädchen ist verkauft; niemand weiss, an wen. Als Hippolito zum Hafen kam, war sie weg. Die Szene ist aus Vers 811—814 gemacht. (3.) Von

Nuta erfährt Hippolito, dass sein Vater ein Mädchen heimgeführt habe; er ahnt, wer dies sein kann und eilt ins Haus. Es folgt nun die Rede Nutas über das harte Los der Frau: „Noi siamo pure sottoposte a una dura legge", welche bei Plautus die Szene (*V.* 798—810) einleitet. (4.) Nuta hat die Verwandten nicht zu Hause angetroffen. (5.) Filipo erfährt von Nastagio das Vorgefallene; er möge sofort das Mädchen zu sich nehmen. (6.) Hippolito teilt, voll Freude, seinem Freunde den Aufenthaltsort seiner Geliebten mit.

V. Akt. (1.) Nuta berichtet von den ernsten häuslichen Kämpfen, deren Zeuge sie war, und die hauptsächlich darum entstanden, weil jeder etwas anderes vorgab. Nastagio wollte das Mädchen „in diposito" haben, dann trat er sie als Eigentum an Filipo ab, und Hippolito behauptete, sie gehöre Alfonso. (2.) Nuta kehrt sich nun an den auftretenden Filipo. Er solle ihrer Frau sagen, „chi è cotesta fanciulla, ma uedete, dite le il uero uero!" Filipo meint, es sei ja doch nichts Seltsames, dass man sich eine Sklavin anschaffe „per seruirsene, per in casa, per fare il pane, il leuato". Doch das glaubt Nuta nimmermehr. „Una giouane bella come è questa, si toglie per altro; coteste brighe e coteste fatiche toccano a una mia pari, coteste non si mettono in cucina alla fauica." Er erklärt, dass die Sklavin ihm gehöre und nur bei Nastagio untergebracht worden sei. (3.) Hippolito macht seinem Freunde Alfonso von allem Mitteilung. Seine Geliebte sei in seines Vaters Hause; „e mio padre è quello che fingendo di comprarla la serba a tuo padre." Alfonso ist überglücklich. Unterdessen (4. 5.) hat (6.) Nastagio in der fremden Sklavin seine Tochter entdeckt, welche ihm vor fünfzehn Jahren von Mauren geraubt wurde. Sie hatte „una catenuzza con certi breui & una pendente smaltata ui entro l' arme nostre che tutte queste cose haueua al collo quand' ella ci fu tolta." (7.) Gorgoglio kömmt mit diesem Berichte von Adelfias Wiederfinden, und alles (8.) endet zur Befriedigung der Beteiligten.

Cecchis Stück hält sich genau an Plautus und weist die den meisten Stücken dieses Autors in hohem Grade eigene Dezenz auf. Einige hübsche Punkte hat er sich entgehen lassen; doch wirkt sein Lustspiel ganz hübsch und kann als eine gelungene Modernisierung eines an sich heiklen Stoffes gelten.

Argelati[1]) nennt „Il Mercadante" Commedia di Ercole Bottrigaro Cavalier Bolognese, tratta da quella di Plauto in versi tronchi o da X sillabi.

[1]) IV, 361.

XIV. Pseudolus.[1])

Nach Mitteilungen aus dem Altertume war Plautus selbst über seinen Pseudolus,[2]) ein Stück, das „nach Haltung, Ton und Form von einer gewissen Gereiftheit“[3]) zeugt, besonders erfreut. Bei Cicero[4]) heisst es: „Quam gaudebat bello suo Punico Naevius, quam Truculento Plautus, quam Pseudolo.“ Wenn dem so ist, so erhellt daraus, welche Art von künstlericher Produktion dem Dichter am angemessensten schien. Im Pseudolus, dessen ununterbrochene Heiterkeit sicher den Zuschauerkreis in stetem Lachen erhielt, häufen sich die komischen Szenen ohne Unterlass. Zwar findet Rapp[5]) die Intrigue „ungeschickt und schülerhaft gemacht“;[6]) und es muss auch zugegeben werden, dass Pseudolus dieselbe weniger selbständig entwickelt, als vielmehr für ihn der günstige Zufall thätig ist. Er sagt uns auch, dass er einen ganzen Plan fertig habe, dass dieser jedoch unnötig geworden sei, nachdem das Glück für ihn gewirkt habe (*V.* 675):

> Quo modo quicque agerem, ut lenoni subruperem mulierculam,
> Iam instituta, ornata cuncta mi ordine, animo ut uolucram,
> Certa, deformata habebam. set profecto hoc sic erit:
> Centum doctum hominum consilia sola haec deuincit dea,
> Fortuna.

Allerdings hat Pseudolus Grund genug, Fortuna zu preisen; denn sie wirkte für ihn in einer Sache, vor welcher er anfangs ratlos stund (*V.* 395):

> Quid nunc acturu 's, postquam erili filio
> Largitu 's dictis dapsilis lubentias?
> Quoi neque paratast gutta certi consili
> Neque adeo argenti * * *
> Neque exordiri primum unde occupias habes
> Neque ad detexundam telam certos terminos.

Ist indessen die Intrigue des Stückes wirklich nicht so fein durchgesponnen, so ist jene andere Bemerkung Rapps[7]) unbestreit-

---

[1]) Ausgaben von Romeijn (Daventr. 1836); Lorenz (Berl. 1876). Hier zitiert nach Fleckeisen.

[2]) Pseudolus nach O. Seyffert (Philol. XXV, 448); Fleckeisen (Jahrb. 93, 9. 242); O. Lorenz (Philol. XXXV, 153); Ritschl (Op. III, 7) hält an Pseudulus.

[3]) Teuffel, G. d. r. L., S. 151.

[4]) Cato maior, § 50.

[5]) Die pl. L., S. 1857.

[6]) Dagegen nennt es Binder (S. 9) ein „höchst anziehendes durch reichen Szenenwechsel u. rasche Entwickelung sich auszeichnendes Stück“.

[7]) A. a. O.

bar, dass das Lustspiel „eine gewisse Fülle in der Ausführung" habe, welche „die dünnen Fäden der Intrigue überdeckt".

Neben zahlreichen eingestreuten griechischen Sentenzen (*V.* 443, 483, 484, 498, 712) interessieren die technischen Auslassungen über Dichtkunst und Dichter. So spricht Plautus von des Dichters Aufgabe zu erfinden, „was sich nie und nimmermehr begeben" (*V.* 401):

quasi poeta, tabulas quom cepit sibi,
Quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen:
Facit illut ueri simile quod mendaciumst:

und wie ein Kapitel aus der Technik des Dramas klingt es, wenn Pseudolus sagt, der Umfang des Stückes erlaube es nicht, dies zweimal zu sagen (*V.* 388):

Nolo bis iterari: sat sic longae fiunt fabulae,

und wiederum, dass das Stück für die Zuschauer gespielt werde und die Fragen der Schauspieler auch nachher können beantwortet werden (*V.* 720):

Horum caussa haec agitur spectatorum fabula:
Hi sciunt qui hic adfuerunt: uobis post narrauero.

Da das gesamte Stück 1334 Verse umfasst und der erste Akt bis zu Vers 574 reicht, ist die Symmetrie der Akte arg erschüttert. Ein tibicen hat für die Unterhaltung der Zwischenakte zu sorgen (*V.* 573):

Tibicen uos interea hic delectauerit.

In der ersten Szene des ersten Aktes finden wir den jungen Caludorus, Simos Sohn, im Gespräche mit seinem Sklaven Pseudolus. Caludorus ist ausser sich, denn ein Brief seiner Geliebten Phönicium hat ihm die Mitteilung gebracht, dass der Kuppler Ballio, in dessen Hause sie ist, sie an einen makedonischen Kriegsmann um zwanzig Minen verkauft und der Soldat bereits fünfzehn derselben erlegt hat. Das Mädchen soll demjenigen überliefert werden, welcher das Siegel des Kriegers überreicht. Dem trostlosen Caludorus giebt Pseudolus die Versicherung, dass er die Sache ins Reine bringen werde.

In der zweiten Szene tritt Ballio auf; er schmäht heftig auf seine Sklaven in einer Apostrophe (*V.* 133—152), die ihr ganzes Thun und Treiben eigentümlich beleuchtet. Er erteilt ihnen Befehle aller Art, da sein Geburtstag gefeiert werden soll. Caludorus und Pseudolus treten ihm in den Weg. Caludorus lässt nichts unversucht, um sich die Geliebte zu retten;

allein der Kuppler bleibt für alle seine Bitten taub. Nur zu dem Einen lässt er sich herbei, den Soldaten zu hintergehen, falls Caludorus die zwanzig Minen früher auszahlen könnte (*V.* 376):

Si tu argentum attuleris, cum illo perdidero fidem.

Ballio tritt ab, alsbald auch Caludorus. Da eben Pseudolus mit sich zu Rate geht, was zu thun sei, tritt Simo in Begleitung des Callipho auf. Simo hat bereits in Erfahrung gebracht, dass sein Sohn Geld für die Loskaufung Phönicium brauche, was die Pläne des Pseudolus kreuzt (*V.* 423):

Occissast haec res, haeret hoc negotium.

So tritt er denn offen auf und bietet dem Alten eine Wette, er werde freiwillig die zwanzig Minen zahlen und der Kuppler die Flötenspielerin dem Caludorus ausliefern.

Egone ut cauere nequeam, quoi praedicitur?

sagt Simo siegesgewiss (*V.* 516).

Praedico, ut caueas: dico, inquam, ut caueas: caue:
Hem, istis mihi tu hodie manibus argentum dabis,

versetzt ihm Pseudolus lächelnd.

Mit dem zweiten Akte will Pseudolus seine Arbeit beginnen, da tritt Harpax, der Knappe des makedonischen Kriegers, auf, das Haus des Kupplers suchend. Pseudolus belauscht ihn und fasst auf das Gehörte hin sofort einen neuen Plan (*V.* 601):

Nouo consilio nunc mi opus est; noua res subito mi haec obiectast.

Es gilt nun den Mann „cum machaera" (*V.* 593), den „stratioticum nuntium" (*V.* 603), zu überlisten. Pseudolus tritt ihm in den Weg, nennt sich zwar nicht Ballio, doch Subballio — Vizeballio, — und da er ahnt, dass dies der von Makedonien gesandte Bote ist und den Zweck seines Hierseins weiss, bringt er ihn dazu, dass ihm, nachdem er sich für den Sklaven Syrus ausgegeben hat, Petschaft und Brief, wenn auch nicht das Geld, ausgeliefert wird, und dass sich der Bote dazu versteht, in einer „taberna extra portam ‚aput anum illam doliarem cludam crassam Chrusidem'" (*V.* 659) einzukehren, um in derselben die weitere Antwort abzuwarten. Im Besitze dieser Gegenstände kann Pseudolus nun dreifachen Betrug ausüben (*V.* 690):

nunc ego hac epistula
Tris deludam, erum et lenonem et qui hanc dedit mi epistulam.

Caludorus tritt in Begleitung seines Freundes Charinus auf. Pseudolus hatte ihm aufgetragen, „aliquem ut hominem strenuom, beneuolentem adducerem ad se“ (*V.* 697). Ein solcher ist Charinus (*V.* 699). Charinus borgt fünf Minen und vermittelt einen Sklaven Simmia, der, als Harpax verkleidet, von Ballio das Mädchen in Empfang nehmen soll. Jetzt erst hat sich, allerdings nicht auf des Pseudolus ausschliessliches Zuthun, die Sache so geklärt, dass er sagen kann (*V.* 759):

Quidquid incerti mi in animo prius aut ambiguom fuit,
Nunc liquet, nunc defaecatumst: cor [meum] mihi nunc peruiumst.

Der dritte Akt lässt uns wieder einen Blick in das Haus des Kupplers thun, in seinem Zwiegespräche mit dem Koche. Sein Nachbar Simio hat ihn gewarnt (*V.* 898):

Vt mihi cauerem a Pseudolo seruo suo,
Ne fidem ei haberem: nam eum circum ire in hunc diem,
Vt me, si posset, muliere interuorteret.
Eum promississe firmiter dixit sibi,
Sese abducturum a me dolis Phoenicium.

Dem zu begegnen, ist er wohl bedacht.

Im vierten Akte bringt Pseudolus den als Harpax verkleideten Simmia. Da Ballio auftritt, zieht sich Pseudolus zurück, und Simmia spielt die Rolle des Harpax so vortrefflich, obwohl er nicht einmal den Namen seines Herrn Polymachäroplagides weiss und ihn erst erfährt, als er den Kuppler, um sich zu vergewissern, um dessen Namen frägt (*V.* 990), dass ihm Ballio ohne Bedenken das Mädchen einhändigt. Pseudolus fürchtet bereits die Konkurrenz dieses gewandten Menschen, und dass er etwa gar ins feindliche Lager übergehen möchte (*V.* 1026):

Primum omnium iam hunc conparem metuo meum
Ne deserat me atque [hinc] ad hostis transeat.

Simmia bringt die weinende Phönicium aus dem Hause und eilt mit Pseudolus triumphierend ab.

Im fünften Akte kommen Ballio und Simo zusammen. „Nihil est quod metuas“, meint (*V.* 1066) Ballio; die Sache ist erledigt; das Mädchen ist fort. Da tritt Harpax auf. Anfänglich halten sie ihn für einen Betrüger, den Pseudolus abschickte, „quasi [si] a Macedonio milite esset“ (*V.* 1162). Nach einiger Zeit jedoch, da Harpax den vermeintlichen Syrus schildert, dämmert es zuerst Simo, dass dieser der richtige Harpax und die Wette somit verloren sei. Ohne Zorn („inultus“, *V.* 1241) will Simo die versprochenen zwanzig Minen zahlen, denn (*V.* 1243): „nimis illic mortalis doctust, nimis uorsutus, nimis malus.“

Pseudolus naht betrunken „cum corona“ (*V.* 1287). Er hat mit seinem Herrn Caludorus ein prächtiges Mahl eingenommen und giebt davon eine begeisterte Schilderung (*V.* 1252 — 1269). Simo tritt aus dem Hause und bezahlt ihm das Geld. Ballio erhält von Pseudolus die Hälfte der Summe, und die Frage des Pseudolus an den Vater (*V.* 1328):

Quid nunc?
Numquid iratus es aut mihi, aut filio
Propter has res, Simo?

und dessen Antwort: „Nil profecto!“ verleiht dem heiteren Spiele einen befriedigenden Abschluss.

Der Liebhaber des Stückes Caludorus tritt gegen den Schluss der Komödie nicht mehr auf. Er hat seine Phönicium erhalten, ob auch ohne sein Zuthun. In den ersten Akten ist er einer der herkömmlichen Liebhaber. Er badet den Brief seines Mädchens in Thränen (*V.* 10: „Gestas tabellas tecum, eas lacrumis lauis“). Venus hat ihn mit ihren Streichen heimgesucht (*V.* 15: „Sub Veneris regno uapulo“), sodass er schon an das Aufhängen denkt (*V.* 89: “Qui me faciam pensilem“) und vom Leben Abschied nimmt (*V.* 94):

Profecto nullo pacto possum uiuere,
Si illa a me abalienatur atque abducitur.

Sein Vater fällt über ihn ein hartes Urteil (*V.* 415):

Si de damnosis aut si de amatoribus
Dictator fiat nunc Athenis Atticis,
Nemo anteueniat filio credo meo.

Seine Geliebte, Phönicium, zählt zu den stummen Personen des Stückes. Ballio nennt sie (*V.* 227): „deliciae summatum uirum.“ Mit welch heisser Liebe sie Caludorus anhängt, beweist ihr Brief (*V.* 64):

Nunc nostri amores mores consuetudines
Iocus ludus sermo suauis sauiatio,
Conpressiones artae amantum conparum,
Teneris labellis molles morsiunculae,
Papillarum horridularum oppressiunculae:
Harum mihi uoluptatum omnium atque itidem tibi
Distractio discidium uastities uenit,
Nisi quae mi in ted est aut tibist in me salus.

Der Vater Simo, dieser „tam cautus senex“ (*V.* 290), hat nach der Aussage des nachsichtigen Callipho als Jüngling so manches durchgemacht, dass sich viele in seine Streiche teilen könnten. Sollte ihm der Sohn nicht nachgeraten? „Tene id mirari, si patrissat filius?“ (*V.* 442).

Eine gemeine Seele ist hier, wie in allen plautinischen Stücken, der Kuppler Ballio. Der Stellen, welche gegen dies elende Gewerbe gerichtet sind, die „nugae theatri, uerba quae in comoediis solent lenoni dici, quae pueri sciunt“ (*V.* 1081) sind auch in diesem Lustspiele zahlreiche. „Non lenoniumst“ (*V.* 289), sagt Ballio von allem Ehrbaren. Der Mann mit seinem Bocksbarte („cum hirquina barba“ *V.* 967) und seinem krebsartigen Gange (*V.* 955: „Non prorsus, uerum transuorsus cedit, quasi cancer solet“), der sich in einfältiger Selbstgefälligkeit sehr viel auf seinen Geburtstag zu gute thut (*V.* 165: „Nam mi hodiest natalis dies: eum decet omnis uos concelebrare“) — treffend ruft ihn Pseudolus (*V.* 243): „Hodie nate, heus, hodie nate: tibi ego dico: heus, hodie nate!“ — ist sich seiner erbärmlichen Stellung als Kuppler wohl bewusst. Jeden Schimpf, der ihn trifft, nimmt er als selbstverständlich auf sich (*V.* 359 ff.).

Pseud. Iam ego te differam dictis meis.
Inpudice. *BA.* Itast. *PS.* Sceleste. *BA.* Dicis uera. *PS.* Verbero. *BA.* Quippini? *PS.* Bustirape. *BA.* Certo. *PS.* Furcifer. *BA.* Factum optume. *PS.* Sociofraude. *BA.* Sunt mea istaec. *PS.* Parricida. *BA.* Perge tu! *CA.* Sacrilege. *BA.* Fateor. *CA.* Periure. *BA.* Vetera uaticinamimi. *CA.* Legirupa. *BA.* Valide. *PS.* Pernicies adolescentum. *BA.* Acerrume. *CA.* Fur. *BA.* Babae. *PS.* Fugitiue. *BA.* Bombax. *CA.* Fraus popli. *BA.* Planissume. *PS.* Fraudulente. *CA.* Inpure leno. *PS.* Caenum. *BA.* Cantores probos.

u. s. w. — Richtig ist des Pseudolus Wort (*V.* 369): „In pertussum ingerimus dicta dolium: operam ludimus,“ worauf Ballio nur noch frägt: „Numquid alium [me] etiam uoltis dicere?“

Da Simmia als Pseudoharpax einen gottlosen Schurken sucht (*V.* 974):

Hominem ego hic quaero malum
Legirupam inpium periurum atque inprobum,

sagt Ballio, er könne damit gar niemand andern als ihn meinen:

Me quaeritat:
Nam illa [mea] sunt cognomenta: nomen si memoret modo.

Es ist ihm an all diesen Schimpfreden gar nichts gelegen.

Ergo haut iratus fui.
Nam quanti refert ei nec recte dicere,
Qui nihili faciat quique infitias non eat?

(*V.* 1084) ist seine Anschauung Schmähworten gegenüber. Er will nur Geld verdienen und reich werden; darum ist er hart gegen seine Sklaven, von denen er eine sehr schlimme Meinung hat

(*V.* 133 ff.), gierig auf Gewinn mit seinen Dirnen (*V.* 172 ff.). Sein Ziel ist, durch Gelderwerb es einmal so weit zu bringen:

> Vt ciuitas nomen mihi conmutet meque ut praedicet
> Lenone ex Ballione regem Iasionem.

(*V.* 152.) Darum lebt er nur für den Gewinn. Vom begonnenen Opfer liefe er weg, wenn es irgendwo etwas zu erhaschen gäbe (*V.* 265):

> nam si sacruficem summo Ioui
> Atque in manibus exta teneam ut poriciam, interea loci
> Si lucri quid detur, potius rem diuinam deseram.

Darum scheut er weder einen Meineid, noch steht er an, sich als einen Meineidigen zu bekennen (*V.* 354):

> *CA.* Periurauisti, sceleste.
> *BA.* At argentum intro condidi.

Bei solcher Weltanschauung hat natürlich für ihn nur dasjenige Wert, was ihm nützen kann. Dankbarkeit ist ihm fremd; der augenblicklich Mittellose ist tot für ihn. Da ihn Pseudolus daran erinnert, dass Caludorus einst sein „sospitalis" war, hat er nur das Wort (*V.* 248): „Mortuost qui fuit; qui est (is) uiuost." Nicht wer er war, nur wer er ist, kömmt bei ihm in Berechnung.

Harpax, der Diener des makedonischen Kriegsmannes (von seinem Namen ist in *V.* 654 die Rede), erweist sich als einen treuen Knecht seines Herrn. Die Anschauungen von *treu zu* leistenden Diensten setzt er in seinem Monologe (*V.* 1102—1114) auseinander. Auch dem abwesenden Herrn dient er, als *ob er* hier wäre (*V.* 1112: „Etsi abest, hic adesse erum [meum] arbitror"). Er benimmt sich klug und vorsichtig, indem er dem vorgeblichen Syrus das Geld nicht ausliefert (*V.* 633).

Um den Pseudoharpax zu spielen, ist ein Mensch nötig, den Pseudolus bezeichnet (V. 724):

> Malum
> Callidum doctum, qui quando principium praehenderit,
> Porro sua uirtute teneat quid se facere oporteat.

Ein solcher bietet sich in dem Sklaven Simmia. Er wird *V.* 739—750 eingehend geschildert. Selbst dem listgewandten Pseudolus zwingt er das Geständnis ab, er habe nie einen schlaueren Menschen gesehen (*V.* 1017):

> Peiorem ego hominem magisque uorsute malum
> Numquam edepol quemquam uidi, quam hic est Simmia.

Er muss ihn um seiner unvergleichlichen Tücke halber lieben, fürchten und bewundern (*V.* 944):

Vt ego ob tuam, Simmia, perfidiam te amo et metuo et magnifico.

Dem Kuppler gegenüber benimmt sich Simmia ganz vortrefflich. Einen Gruss hat er als echter Kriegsknecht für niemanden. „Nullast mihi salus dataria" (*V.* 969). Auch seinen vorgeblichen Herrn Polymachäroplagides zeichnet er in den üblichen Farben des „Miles" als den „fortis atque bellator probus" (*V.* 992) und als „inperiosus" (*V.* 996).

Ausser dem unbedeutenden Charinus und dem Koche,[1]) der als solcher schon ein Dieb ist[2]) und sich noch gut erweist, da er nur einen Becher und einen Krug mitgehen liess,[3]) tritt nur noch die Hauptfigur des Pseudolus auf, die alles Interesse auf sich konzentriert. „Unter dem Pseudolus soll sich Plautus selbst durch Harpax haben schildern lassen"[4]) (*V.* 1218):

Rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger,
Magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, ad modum
Magnis pedibus.

Veranlassung zu dieser Vermutung gaben die „magni pedes", welche den Namen Plautus verursacht haben sollen.

Pseudolus ist der Meister der Schlauheit, des dolus, was zweimal zu einem Wortspiele mit seinem Namen führt (*V.* 1205)[5]):

Edepol hominem uerberonem Pseu*dolum*, ut docte *dolum*
Conmentust . . .
(*V.* 1244.) Superauit *dolum* Troianum atque Vlixem Pseu*dolus*.

Er ist der beständige Rat des jungen Herrn (*V.* 16);

tu me antidhac
Supremum habuisti comitem consiliis tuis,

sagt er ihm; auch Simo nennt ihnen seinen verderblichen Lenker (*V.* 446):

Hic mihi conrumpit filium, scelerum caput:
Hic dux, hic illist paedagogus.

---

[1]) Über die Kochkunst selbst erfahren wir einiges *V.* 810—825.
[2]) *V.* 851. An tu inuenire postulas quemquam coquom
Nisi miluinis aut aquilinis ungulis?
[3]) *V.* 956. Minus malum hunc hominem esse opinor quam esse censebam coquom:
Nam nihil etiam dum harpagauit praeter cuathum et cantharum.
[4]) Lessing a. a. O., S. 23.
[5]) Darauf stützt sich die Schreibart Pseudolus = *Ψευδύλος*. (Teuffel, G. d. r. L., S. 151.)

Caludorus preist ihn als seinen Helfer in der Not (*V.* 700):

Nimiumst mortalis graphicus: heuretes mihist,

und er selber kann von sich rühmen (*V.* 109):

Scis tu quidem hercle, mea si conmoui sacra,
Quo pacto et quantas soleam turbellas dare.

Seine Bimssteinaugen sind keiner Thräne fähig (*V.* 75):

Pumiceos oculos habeo: non queo
Lacrumam exorare ut expuant unam modo.

Geschickt führt er das übernommene Werk zu Ende, indem er „in der Schelmerei rechte Wunder thut", wie Lessing[1]) sagt.

Der Pseudolus ist mit dem Epidikus das Vorbild der schlauen Diener geworden, das sich den Zeitanschauungen anpassend mannigfache Wandlungen annahm, ohne je den Grundton zu ändern.

Pseudolus hat einen Rivalen gefunden im Davus der Andria des Terenz. Dieser ist es, nicht wie gesagt wurde, Pseudolus, der in Vergilio Veruccis Lustspiel (S. 656) „Il seruo astuto" wieder erstanden ist.[2])

Der Komödie „La Sérénade"[3]) des Jean François Regnard, die am 3. Juli 1694 zum erstenmale als das erste Stück, das Regnard für das Théâtre français schrieb, gespielt wurde, liegen Motive des Pseudolus[4]) zu grunde. Ursprünglich war das Stück für die italienische Bühne bestimmt, Scapin war der Arlecchino, Marine die Columbina. Damit werden auch die argen Schwächen der Dichtung etwas entschuldigt.[5])

---

[1]) Beiträge, S. 50.

[2]) Darauf weist schon der Prolog hin, wo es (S. 7) ausdrücklich heisst: „l' Autore in questa fauola ha voluto imitar Terentio & però lo fà sapere auanti acciò gl' inuidiosi detrattori & maldicenti non si vadano vantando di hauer col proprio giuditio loro conosciuto il furto."

[3]) Auf S. 227—264 des ersten Bandes der „Oeuvres complètes de Regnard. Paris (Adolphe Delahays) 1854".

[4]) A. a. O., S. 227. La 1re édition est de 1695. L'intrigue de la Sérénade est presque entière dans le Pseudolus (de Plaute), acte IV, scène 2. (Lettre de Roi, dans „Lettres de quelques écrits de ce temps", I, 292. 293.)

[5]) A. a. O., S. 228. Le dénoûment se ressent encore davantage de la manière italienne: c'était ainsi à peu près que finissaient la plupart des pièces de l'ancien théâtre italien. On sacrifiait la raison, et quelquefois le goût, à un jeu de théâtre plaisant et d'un comique chargé.

Der Inhalt ist in Kürze folgender: Der Wucherer Matthieu beschäftigt sich auch mit Ehebesorgungen und thut das Seinige, seinem Geschäftsfreunde Grifon die Hand Léonors, der Tochter der Madame Argante, zu verschaffen. Nun ist aber Léonor in Grifons Sohn Valère verliebt, und auch dieser ist nach den Worten seines Dieners Scapin „diablement amoureux". Wie Phönicium, schickt nun Léonor in ihrer höchsten Not ein Briefchen an ihren Geliebten: „Si vous m'aimez autant que je vous aime, nous sommes les plus malheureuses personnes du monde. Ma mère prétend me marier à un homme que je ne connais point. Détournez le malheur qui nous menace; et soyez certain que je choisirai plutôt la mort que d'être jamais à d'autre qu'à vous." Scapin fällt nun die Aufgabe des Pseudolus zu. Während Scapin und Valère sich besprechen, kömmt Grifon, Valères Vater, und sein Geschäftsfreund Mathieu. Es handelt sich um eine Geldsumme und ein collier, wobei Grifon Mathieu mit den Worten entlässt: „Envoyez-y quelqu'un de votre part, avec un billet de votre main; cela suffira; c'est de l'argent comptant." Grifon sieht seinen Sohn. Wie Harpagon, frägt er ängstlich: „Que faites-vous là? Y a-t-il longtemps que vous y êtes?" Scapin, den Grifon nicht kennt, wird als „musicien de l'Opéra" vorgestellt. Als solcher kömmt er eben recht; Grifon bestellt eine Serenade für seine Geliebte bei ihm, wobei er sich als einen grossen Knauser erweist. Madame Argante mit ihrer Tochter Léonor tritt auf, wobei Léonor und ihr Geliebter erfahren, dass der alte Grifon der Bräutigam ist. Vergeblich erheben sich die beiden Liebenden; ihre Eltern sind gegen sie.

Scapin fasst einen Plan für sich. Champagne, Mathieus Gehilfe, bringt ein Billet seines Herrn. Scapin, der sie belauscht hat, weiss es, und giebt sich als den „associé du fils de monsieur Grifon" aus, der ermächtigt sei, alles in Empfang zu nehmen; er führt Champagne in die Schenke, bezecht ihn stark und kehrt alsbald verkleidet, „ayant un emplâtre sur l'œil", zu Grifon zurück, von dem er als „Isaac-Jérôme-Boisme Rousselet, maître marchand fripier ordinaire privilégié suivant la cour", das Geld erhält. „Voilà de quoi payer la sérénade!" lacht Scapin. Alsbald kömmt der betrunkene Champagne, freilich ohne Mathieus Handschrift. Grifon glaubt in ihm einen von seinem Sohne gesandten „émissaire" zu erblicken und frägt ihn: „Combien te donnet-on pour jouer le personnage que tu fais?" Er glaubt: „Monsieur mon fils choisit mal ses gens." Nun beginnt die Serenade mit Tanz, bei welcher Grifon arg mitgespielt wird. „Ils me déshabillent!" ruft er. „Il fouillent dans mes poches et prennent bourse!... Il me prennent un collier de quatre cents pistoles!", wobei ihn Scapin tröstet: „Bon, bon, ils ne tueront per-

sonne! Da tritt Valère mit Léonor vor. Der alte Grifon ärgert sich entsetzlich, und das alberne Stück schliesst mit einem Chor.

Madame Sophie Gay hat daraus eine einaktige komische Oper gemacht,[1]) zu der Mad^me^ Gail (Paris 1818) die Musik schrieb.

Nicht nur der Gang des ganzen Stückes, sondern auch der Wortlaut einzelner Szenen des „Diderich Menschen-Skräk"[2]) (Comoedie paa en Act) des Ludvig Holberg weist auf den Pseudolus hin.[3]) Holberg hat es verstanden, aus dem plautinischen Stücke einen lustigen Einakter zu machen, in welchem der bei Plautus nur genannte Miles eine wichtige Rolle spielt, und wobei auch amphitruonische Szenen und Anklänge an Curculio das Ganze beleben. Das Stück zählte zu den beliebtesten des Dichters.[4])

(1.) Leander (Caludorus) ist trostlos. Der Jude Ephraim, den in dieser Komödie aller Schimpf des plautinischen Ballio trifft, hat ein Mädchen Hyacinthe als Sklavin gekauft. „Det er en Venetiansk jomfrue, hvis foräldre har boet i Dalmatien. Hun er bleven fangen bortfört i den sidste tyrkiske kriig, og soldt til dinne Jöde af tyrkiske Kjöbmänd." Nun bewacht sie der Jude mit äusserster Strenge. Henrich (Pseudolus) muss Hilfe schaffen. Da (2.) zeigt sich Hyacinthe (Phönicium) am Fenster und verrät, dass sie an einen Offizier verkauft werden soll. Diese Mitteilung versetzt Leander in Raserei. Seine ganze Hoffnung beruht nur mehr auf Henrich. Der Jude Ephraim (3.) kömmt

---

[1]) Clément, Dict. lyr., S. 618, urteilt darüber: „Que Scapin soit fripon cela est proverbial. Mais que des enfants désirent la mort de leurs parents pour en hériter, cela ne s'est vu que chez les Romains au temps de Plaute et de Térence."

[2]) Auf S. 97—155 von Ludvig Holbergs „Comedier" im vierten Bande. (Kjöbenhavn 1849.)

[3]) Prutz (Holberg), S. 190. Der Dietrich Menschenschreck, oder wie Holberg selbst das Stück in der Lebensbeschr. II, S. 177 nennt: „Der listige Heinrichs (denn so heissen alle meine Bediente)" ist, wie Holberg wiederum selbst einräumt, dem Pseudolus des Plautus nachgeahmt; einzelnes ist auch aus dem Curculio desselben Dichters entnommen.

[4]) A. a. O. „Das Stück war eines der beliebteren von Holberg; in den 21 Jahren von 1748 bis 1769 wurde es siebenzehnmal gegeben, und auch späterhin noch wurde es, wenn auch mit abnehmendem Beifall, dem Publikum von Zeit zu Zeit immer wieder vorgeführt. Einigen Anteil an diesem Erfolg hatte wohl das Vergnügen, das König Friedrich V. an diesem Stück gefunden. Dietrich Menschenschreck und die Maskerade waren diejenigen Holbergschen Komödien, welche dem König am besten gefielen, und die daher auch am meisten dazu beitrugen, der dänischen Bühne die Unterstützung dieses hohen Gönners zuzuwenden." Vgl. Rahbek, Holbergs ausgewählte Schriften, III, 364—368 u. XI, 440—471.

eben dazu, wie Henrich seinem Herrn zum Fenster Hyacinthes hinanhilft. Lärmend und fluchend treibt er sie fort. „Ich will lieber mit huus voll Juwelen til forwaring heben, end een Jomfer!“ ruft er in seinem Judenjargon. (4.) Er beklagt sich nun bei Jeronimus (Simo), dem Vater Leanders, der über seinen Sohn heftig aufgebracht ist und ihm (5.) und Henrich arge Vorwürfe macht. Allein Henrich ist offen. „Men jeg vil kun alleene sige det, at denne jöde har kiöbt en fornemme jomfrue, som min herre er dödelig forliebt udi, og som jeg uvärdig af alle magt practicerer at spille jöden af händerne.“ Von seinem Vater aber hört Leander Hyacinthes Schicksal bestätigt: „Jomfruen skal afhentes af en officeer i dag, som har kiöbt hende, og jöden gaaer imidlertid ikke af sit huus, förend hun er borte.“ (6.) Henrich wird nun die Sache auf sich nehmen. Während er vor des Juden Hause lauert, führt ein günstiger Zufall (7.) die Frau des Offiziers herbei. „Ach hvor ulyksalige ere ikke dog vi officerer fruer! Vore mänd seer vi kun sielden, og naar de kommer hiem, saa förer de maitresser med sig.“ Das ist für Henrich die richtige Verbündete. Sie will vor dem Hause des Juden Lärm schlagen, allein Henrich widerrät ihr dies. Er braucht nur zu wissen, wer der Diener ist. Der Herr heisst Hans Frantz von Menschenskräk, der Diener aber ist so dumm, dass er glaubte, da er öfter „lieutenant d'infanterie, capitaine d'infanterie, major d'infanterie“ las, man müsse d'infanterie überall hinsetzen, und darum an einen Pächter schrieb: „A monsieur Lars Erichsen, forpagter d'infanterie.“

(8.) Jeronimus bespricht sich mit seiner Schwester Elvire über seinen Sohn. Dabei erfahren wir auch von ihrem Unglück. Sie hat alle ihre Güter, ihren Mann und ihre einzige Tochter im Kriege verloren; „min mand som blev slagen udi krig, og min eeneste datter Leonora, som blev bortfört i slaveri udi hendes späde aar.“

(9.) Henrich hat sich als Jude gekleidet; da naht der Offiziersdiener. Henrich, in alle Verhältnisse eingeweiht, nimmt den Brief, ohne ihn zu öffnen, und giebt dem Diener die Frau des Offiziers als das gekaufte Mädchen. Damit entfernt sich der Diener, Christopher Maurenbrekker. In einer halben Stunde wird sein Herr kommen, um den Rest der Kaufsumme zu bezahlen. Das ist ein neuer Wink für Henrich. „Denne sidste relation gir mig anledning til et nyt puts, at faae ogsaa pengene som jöden skulde have.“

(10.) Leander erhält von den bisherigen Erfolgen Kunde. Alsbald erscheint (12.) Henrich als Soldat („i krigs-habit“). Mit grossem Lärme tritt er als Christoph Mauerbrecher auf. „Du bist Jörgen Hattemayer und jeg Alexander Magnus. Mach auf,

oder du bist dödsens.“ Er schwätzt dem Juden lauter militärische Ausdrücke vor und kömmt endlich zur Sache. Er sei Menschenschrecks Diener; als solcher übergiebt er ihm den Brief, worauf Ephraim Hyacinthe holt. (13.) Auf den Lärm ist Jeronimus mit Elvire aus dem Hause gekommen. Henrich stellt sich sehr böse gegen ihn, weil er der Vater Leanders, des Gegners und Rivalen seines Herrn, sei; er prügelt den Juden und Jeronimus, dennoch aber schenkt ihm der letztere „et par ducater“, weil er ihm versichert, „Leander werde das Mädchen niemals bekommen.“ Hyacinthe wird unter Thränen abgeführt, bis ihr Henrich einige Worte ins Ohr flüstert. (14.) Ephraim und Jeronimus streiten, wer die meisten Prügel bekommen habe: trotzdem aber bleibt Jeronimus auf seiner Meinung stehen, der Soldat sei ein ehrlicher Kerl gewesen („det var dog en ärlig kärl“). Schlauer ist Elvire, die an Mauerbrecher ihre Zweifel hegt. „Jeg tänker paa, om Henrich ikke kunde have udklädt en anden at agere soldat.“ Allein der Jude hat Brief und Siegel.

(16.) Henrichs Triumph ist grossartig: „Triumph! Jomfruen er alt i Leanders händer. Spillet er vundet, men historien ikke til ende. Nu agerer jeg jöde igien, for at faae pengene fra Officeren, som jöden skal have.“ — Der Offizier hat sich von Christopher herführen lassen. Henrich, als Jude, kömmt zurück. Eben besprechen sie sich, da erscheint (17.) Ephraim und sieht, wie der Offizier den Rest mit hundertzwanzig Dukaten an Henrich bezahlt. Den Betrug durchschauend, tritt er vor. Es erinnert an Amphitruo, wenn die beiden Juden einander gegenüberstehen und der falsche für den richtigen gehalten wird: „Gid jeg faaer en verdsens u-lykke; er ikke denne Ephraim, og den anden en Gaudieb, ja.“ Christopher will in Ephraim einen gewissen Dragoner Jochum Trekhol(d)t aus Kapitän Feuerfressers Kompagnie erkennen, sodass der Offizier den Juden für einen verkleideten entlaufenen Soldaten hält und ihn ins Haus führen lässt, wohin Henrich folgt.

(18.) Menschenschreck und Elvire erkennen sich nun von Dalmatien her, und sofort beginnt der Offizier — ein üppiger Trieb des „Miles gloriosus“ — seine Grosssprechereien. Elvire erzählt, welches Unglück sie betroffen habe, und wie ihr Haus von den Türken geplündert, ihre Leute von den Feinden fortgeschleppt wurden. „Det maa da,“ meint der Offizier, „ikke väre skeet, mens jeg var partiegiängere; thi mit navn var saadan skrek iblant Tyrkerne, at de havde ingen lyst at giöre noget forsög paa bytte: saa kied havde jeg giort dem af det handverk. Jeg tör sige at jeg alleene ved partie hid og did skildte dem over ved 20000 mand, og med min egen hand paa en maanads

tid massacrerte über 2000 janitscharen auf einmahl. Ist nicht wahr, Christoffer Maurbrekker?"

Im Weiteren entwickeln sich auf Christoffers bestätigendes „Freylig" des Offiziers Ruhmreden.

Off. Hverudover generalen selv gav mig dette navn Menschenskrek.
Elv. Er det mueligt, fik han saaledes det navn?
Off. Ja, han selv havde den naade at praesentere mig for hertugen af Dalmatien med disse Ord: „Ihro Durchleuchtigkeit, hier ist der andere Scanderbeg, der itzige Turken ruhte." ... Ingen plaisir kunde väre mig större end at möde med et heel Compagnie beväpnede Tyrker alleene. Ist nicht wahr, Maurbrekker?
Christ. Freylig.
Off. Den tyrkiske Vezier, Mahomet Podolski, havde jeg rigtig ved vingebeenet, men i dette samme kom en bombe, som slog min haand tilbage saa han den gang undgik, aber das ist nur Galgenfrist. Jeg glemmer aldrig hvor han skreg paa sin Tyrkisk: ach, la! la! la!
Elv. Hvad betyder det paa vort maal?
Off. Det vil sige: Ach du store Mahomet, hielp mig vel fra denne sterke kiempe Menskenskrek.
Elv. Kand de faa ord betyde saa meget?
Off. Ja, det Tyrkiske sprog er meget rigt.

Auf weitere Fragen erzählt er, stets unter dem Siegel der Verschwiegenheit, dass er ein Mädchen gekauft habe, und schickt Christoffer um dasselbe. Doch ist ihm um seine Frau bange, was Jeronimus von einem so tapfern Manne nicht recht glauben will. Vielmehr holt er seinen Sohn und Henrich, um ihnen zu zeigen „hvad for en tapper rival de har" und sie vor allen weiteren Schritten abzuschrecken. (19.) Leander und Henrich treten herzu, da naht (20.) die Frau des Offiziers als Sklavin verkleidet. Menschenschreck fällt auf die Knie und erhält eine gehörige Tracht Prügel. „Tänk paa det Slag ved Ragusa, hr. Scanderbeg!" ruft ihm Jeronimus zu. „Tänk paa den store Vezier, Hr. Turkenruht!" meint Elvire. Jammernd (21.) tritt auch noch der Jude Ephraim auf: „Ach wai mir! ach wai mir! welcher Betrug!" Jeronimus sagt aus, dass dies „den rette Ephraim" sei, und die Frau erzählt den Hergang der ganzen Sache. Jeronimus ist sehr erzürnt gegen Henrich; Leander jedoch klärt seinen Vater auf, das Mädchen sei nicht gewöhnlicher Herkunft, vielmehr vor Jahren in die Sklaverei geführt worden, nachdem ihr Vater Pandolfus im Kriege geblieben war. Man holt Hyacinthe, und leicht erkennt ihre Mutter in ihr die lange vermisste Tochter. — Wer soll nun das Geld erhalten? „Pengene," meint Henrich, „har jeg ärlig fortient", und die Frau sagt ihm: „Det er sandt, behold I kun pengene, kammerat!" Einsprache erheben nur der Offizier: „Men min hierte kone! det var jo mine penge!" und

der Jude: „Men det var jo meine Vahre!“ Umsonst! beide werden geprügelt: „Det er for dine penge, og det er for dine Vahre.“

Holberg hat vor allem dem Vater des Jungen eine anständigere Rolle zugeteilt, indem er ihn nicht den Rivalen seines Sohnes, vielmehr seinen besorgten Hüter sein lässt; sonst hält er sich ziemlich genau an Plautus,[1]) den er zusammenzieht und modernisiert. Vielfache andere Punkte des Stückes weisen auf seinen Zusammenhang mit der antiken Komödie hin, der mehrere der hier spielenden Personen entnommen sind.

„Diederich Menschenschröck“ findet sich auf S. 155—205 im zweiten Bande von „Dänische Schaubühne“, geschrieben von dem Freyherrn Ludwig von Holberg, und nun in die deutsche Sprache übersetzet. Copenhagen und Leipzig. verlegts Gabriel Christian Rothe. 1750.

Bekanntlichst hat sich auch G. E. Lessing mit dem „plautinischen Pseudolus“ beschäftigt und legte ihn seinem Lustspiele „Justin“ zu grunde.[2]) Über dies nicht ausgearbeitete Stück heisst es in der Einleitung des genannten Buches (p. XLII): „Justin. Davon ist weiter nichts als der Plan da, und hat nicht einmal einen Titel. Plauti Pseudolus ist darin zum Grunde gelegt; und weil Justin im Deutschen ohngefehr das werden sollen, was Pseudolus im Lateinischen ist, so habe ich diesen Nahmen angenommen... (p. XLV). Nach dem vorliegenden Plan hätte mein Bruder freylich diesen Stof unsern Sitten näher gebracht, die besten lateinischen Scenen genutzt, und den Ausgang des Stücks selbst ein bischen moralischer ausfallen lassen, als im Lateinischen. Denn ob es wohl unter Christen nichts ungewöhnliches ist, dass ein junger Mensch mit Wissen seines Vaters eine Beyschläferin hält, so würde man sich in der Christenheit doch über eine solche Vorstellung ärgern.“ (Karl G. Lessing.)

Der ausgearbeitete Plan Lessings zeigt ganz deutlich, in welchem Verhältnisse sein Justin zu Plautus hätte stehen sollen. Er lautet:

Herr Ballof. In Trauer um seine jüngst verstorbene Frau, welche eine Französin gewesen war, bey der man die Jungfer

---

[1]) Ussing. IV, 221: „Holbergius autem nostras festivissimam fabulam Diderich Menschenschreck magnam partem hinc duxit.“

[2]) Gotthold Ephraim Lessings Theatralischer Nachlass. Erster Theil. Berlin bey Christian Friedrich Voss u. Sohn 1784. Seite 237—248. — S. 539—546 in „Vier und fünfzig zum Theil noch ungedruckte dramatische Entwürfe und Pläne G. E. Lessings. Herausgegeben von Robert Boxberger. Berlin (Hempel) 1876.“

Charlotte in die Kost gethan hatte. Sie hatte die Mamsel du Babil geheissen, ehe sie den Herrn Ballof geheyrathet. Einen Geitzhals und Betrüger, der siebenzig Professionen schon versucht, Sprachmeister, Coffetier, Fechtmeister, Komödiant, und wer weiss was, schon gewesen war.

Jungfer Charlotte. Die als ein Kind von vier Jahren bey der Mamsel du Babil in die Kost gethan worden. Niemand hatte seit dieser Zeit das Kostgeld für sie bezahlt. Sie hatte allerhand künstliche Frauenzimmer Arbeit gelernt, und Herr Ballof hatte endlich eine vornehme Dame gefunden, die das Kostgeld für sie bezahlen und sie als Kammermädchen zu sich nehmen will. Er hatte auch wirklich bereits mehr als die Hälfte davon bekommen, und das übrige sollte er bekommen, wenn die Dame Charlotten würde abholen lassen. Dieses soll heute geschehen.

Callidor. Ein junger Mensch, der sich in Charlotten verliebt und von ihr auch wieder geliebt wird.

Simon. Des Callidors Vormund. Und wie man am Ende erfährt, der Charlotte Vater, von der auch dieses zu merken, dass sie nicht lange mit dem Ballof an den Ort gekommen, wo die Komödie vorgeht.

Martin. Knecht. Der Kutscher der vornehmen Dame, welcher Charlotten abholen will.

Justin. Bedienter des Callidor, welcher dem Martin die Briefe abnimmt, indem er sich für einen Bedienten des Ballof ausgiebt.

Wolfgang. Ein andrer Bedienter, der die Rolle des untergeschobenen Martin Knechts spielt.

Plautina longa fabula in scenam venit.

Schon aus den Personen und den ihnen beigefügten Notizen ergiebt sich ein ziemlich genauer Überblick, wie das Stück werden sollte. Wir haben aber auch noch den vollständigen Entwurf.

Erster Act. Erste Scene.[1]) Callidor und Justin: Dieselbe Scene beym Plaut.

Zweyte Scene. Ballof. Callidor. Justin. Dritte Scene des ersten Acts.[2]) Ballof sagt, er gehe eben, um sich einen Domestiquen zu suchen, weil er, wenn Charlotte wegkäme, einen haben müsse, der ihm den Tisch besorgen könne.

Dritte Scene. Callidor. Justin. Justin verspricht dem Callidor, sein möglichstes anzuwenden, dem Ballof das Mädchen aus den Zähnen zu rücken. Unter-

[1]) Bei Boxberger (a. a. O., S. 543): Actus primus. Sc. I, v. eandem Scenam apud Pl.

[2]) Vide Sc. III, Act. I und so jedesmal.

dessen solle er sehen, wo er Geld auftreiben könne, wodurch man es zwingen müsste, wenn List nicht einschlagen wollte.

Vierte Scene. Justin. Vierte Scene des ersten Acts.

Fünfte Scene. Simon. Justin. Zum Theil fünfte Scene des ersten Acts. Simon muss sich als ein guter, ehrlicher Mensch beklagen, dass Callidor auf solche Ausschweifungen falle. Er habe gehört, dass er sich in ein Frauenzimmer in der Nachbarschaft verliebt habe. Er ist besorgt, dass er etwas Unrechtes thun möge. Es geht ihm nahe, dass er wenigstens an seinem Mündel seine Freude nicht erleben solle, da er sie an seiner Tochter nicht erleben können; da er als ein Kind von vier Jahren, als er eines Unglücks wegen das Land verlassen müssen, in die Kost gegeben, ohne seitdem von der, der er sie anvertrauet, das geringste erfahren zu haben. Er befiehlt dem Justin zu Hause zu bleiben, weil er einen nöthigen Gang unterdessen verrichten wolle.

Zweyter Act. Erste Scene. Justin. Erste Scene des zweiten Acts.

Zweyte Scene. Justin. Martin Knecht. Dieselbe Scene beym Plaut.

Dritte Scene. Justin. Dieselbe beym Plaut.

Vierte Scene. Callidor. Justin. Callidor hat etwas weniges Geld bekommen, welches aber ungefehr so viel ist, als Martin Knecht dem Ballof von der Dame auszahlen sollen. Siehe zum Theil eben dieselbe Scene bey dem Plautus. Sie gehen ab, einen falschen Martin Knecht zu suchen.

Dritter Act. Erste Scene. Ballof und ein neuer Domestique. Zweyte Scene des dritten Acts.

Zweyte Scene. Simon zu den vorigen. Ballof schickt den Bedienten voran in das Haus. Simon redet den Ballof unbekannter Weise an und warnet ihn wegen seines Mündels.

Dritte Scene. Simon.

Vierte Scene. Simon. Callidor. Simon redet seinem Mündel vernünftig zu; und tadelt ihn, dass er sich in eine Unbekannte verlieben können. Nun, sagt Callidor, wenn Simon weg ist, wird es darauf ankommen, ob ich glücklich seyn soll. Es ist alles bestellt, und ich will mich nur in dieser Gegend aufhalten, um von weitem zu sehen, wie die Sache ablaufen wird.

Vierter Act. Erste Scene. Justin. Wolfgang. Dieselbe Scene beym Plaut.

Zweyte Scene. Ballof und die vorigen. Dieselbe Scene beym Plaut.

Dritte Scene. Justin. Dieselbe beym Plaut.

Vierte Scene. Justin und Wolfgang, welcher Charlotten geführt bringt. Ballof ruft dem verstellten Martin Knecht noch nach, sie richtig zu überbringen. Charlotte sagt wenig Worte, mit welchen sie sich ohngefehr beklagen kann, dass sie Ballof gleichsam in eine Dienstbarkeit verkaufe, indem ihr Wolfgang immer heimlich in das Ohr flistert, sich nicht so zu sperren, sie werde es besser finden, als sie es glaube.[1])

Fünfter Act. Erste Scene. Ballof. Die fünfte Scene des vierten Acts.

Zweyte Scene. Ballof und Simon. Sechste Scene des vierten Acts.

Dritte Scene. Martin Knecht und die vorigen. Siebente Scene des vierten Acts. Martin Knecht geht voller Bosheit fort, um sich bey einem Richter zu beschweren.

Vierte Scene. Ballof und Simon. Hier geht die Entdeckung vor sich, dass Simon der Charlotten Vater sey.

Fünfte Scene. Charlotte. Martin Knecht und Justin zu den vorigen. Martin Knecht hatte den Justin ertappt und erkannt, eben als er sich mit Charlotten in einen Wagen werfen und sie davon führen wollen. Er bringt ihn also mit Gewalt nebst dem Frauenzimmer zurück. Die Erkennung geht vor sich.

Sechste Scene. Zu diesen Callidor. Er kömmt verzweifelnd zurück, weil er vergebens vor dem Thore auf beyde gewartet und erfahren, was mit seiner Dame[2]) vorgegangen. Der vergnügte Schluss und das Ende des Stücks. Nachdem Simon dem Martin Knecht versprochen, an die Dame einen Brief mitzugeben und sie in allen Stücken zu befriedigen.

Lessing hat sich engstens an sein Vorbild angeschlossen, wobei der Versuch der Modernisierung des Stücks manche Schwierigkeiten bot, indem aus dem Kuppler Ballio der schurkische Ballof und das Sklavenverhältnis in einen Kostgeldrückstand umgewandelt wurde. Auch hat Simon gegenüber dem plautinischen Simo eine ehrenvolle Rolle erhalten.

---

[1]) Boxberger: — und wird oben an der Scene sogleich von Callidor in Empfang genommen. Sie führen sie fort.

[2]) Boxberger: Dirne.

Danzel[1]) äussert sich über Lessings Bearbeitung: „Sehr viel leichter (als beim Trinummus) wollte sich Lessing die Sache bei der Bearbeitung des Pseudolus machen. Hier verändert er im Grunde nichts anderes, als dass er das Mädchen von der Frau des Ballof erzogen sein lässt und statt des Soldaten, welcher dasselbe gekauft, eine Dame einführt, die für sie Kostgeld bezahlt, und den Vater des Liebenden erspart, indem er diesen zugleich den Mündel des Alten sein lässt, als dessen Tochter das Mädchen zuletzt erkannt wird. Mit der ersten Abänderung war der Stoff den modernen Sitten etwas mehr angenähert, die keine Sklaven kennen und, Kuppler aufs Theater zu bringen, nicht erlauben; doch mochte Lessing fühlen, dass das Mädchen immer noch zu sehr als blosse Sache behandelt würde, als dass das Stück nicht von vornherein einen fremdartigen Anstrich bekommen haben sollte, und so blieb dasselbe unausgearbeitet."

Sehr auslassend[2]) findet sich der Pseudolus deutsch im ersten Band von Schmidts Biographie der Dichter (S. 231—300)[3]); metrisch wurde er übersetzt von Rost (Lpz. 1823).[4])

Ihre Hauptmotive verdankt dem Pseudolus die schon oben (S. 654) genannte Komödie des Gio. Battista della Porta „La Trappolaria".[5]) G. B. della Porta lehnt sich überall an das antike Lustspiel an.[6]) Die Trappolaria selber, ein Stück, in welchem das Wortspiel mit trappola, trappolare und dem so genannten Sklaven immer wiederkehrt, ist reich an plautinischen Reminiszenzen aus allen Stücken.

I. Akt. (1.) Der alte Callifrone beauftragt seinen Sohn Arsenio, eine Reise nach Barcelona zu machen, indem er ihm eine Episode seines Lebens erzählt. Als er einst in Barcelona lebte, machte er die Bekanntschaft einer gewissen Helionora, einer Neapolitanerin, der Witwe eines spanischen Edelmannes

---

[1]) I, 152.
[2]) Sulzer, a. a. O. III, 705.
[3]) Gödeke, Grd. II, 1094.
[4]) Ebenda, III, 1297.
[5]) Ussing, a. a. O. IV, 221. Recentiorum poetarum Pseudolum imitati sunt primus Baptista Porta „la Trappolaria" (Dunlop, I, 216); tum Molierius in „l'Étourdi" nonnulla hinc sumpsit.
[6]) Vgl. z. B. den Prologo zur Olimpia: „se pur i specchi, ch' ella suol straccare specchiandouisi dentro (che le han venduti certi maestri d' Africa, e di Vmbria)"; ferner denjenigen zu „La Fantesca", wo er sein Vorgehen, die Eifersucht („La Gelosia") als Prolog verwendet zu haben, mit den plautinischen Prologen motiviert: „Ne io hauerei hauuto ardir comparir in questa Scena, se anticamente non vi fussero comparsi i Lari, gli Arturi, i Sileni, la lussuria e la pouerta."

Don Giovanni di Moncada. Moncada hatte von seiner ersten Frau bereits zwei Töchter, Eufragia und Elvira. Callifrone heiratete Helionora in Barcelona „e nel primo anno la feci madre di duo maschi in vn parto," deren einer Arsenio, der andere Lelio ist. Callifrone wollte wieder nach Neapel zurückkehren; da nahm er den stärkeren seiner Söhne Arsenio mit sich, den schwächlichen Lelio liess er bei der Mutter zurück. Die Ähnlichkeit der beiden Brüder täuschte alle Welt. „Erauate tanto simili che ne io ne ella vi poteuamo distinguere." Wir haben also ein Stück Menächmi. Schon frühe wurden die beiden Brüder mit ihren Stiefschwestern, die sie aufs innigste liebten, verlobt. Donna Eufragia ist bereits mit Lelio verheiratet, Elvira aber ist unterdes geraubt worden. Arsenio soll nun nach Barcelona reisen, um Helionora, Lelio und Eufragia abzuholen. Dieser aber hört den Auftrag seines Vaters mit Entsetzen. Vergeblich bittet er um Aufschub, nur so viel, um einigen Freunden ihre Depositen zurückzugeben. Das Schiff steht bereit, das ihn aufnehmen soll. Arsenio hat allen Grund, hier bleiben zu wollen, worüber uns sein Monolog belehrt.

(2.) Drei Jahre ist er bestrebt, seine geliebte Filesia aus den Händen des Ruffiano zu befreien; und nun soll er die Reise nach Spanien machen. (3.) Filesia macht ihm mit ihren Klagen das Herz noch schwerer; denn der Capitano Dragoleone hat dem Kuppler ein schriftliches Angebot auf Filesia gethan. Als Tröster naht (4.) Trappola, Arsenios erprobter Diener. Alsbald gesellt sich der Kuppler Lucrino (5.) dazu. Trappola berichtet von Lucrinos Leben: „È stato dieci anni in galea per moneta falsa, quattro volte in berlina per ladronecci, cinque volte con la lingua inchiodata per bestemmie, e sette volte scopato per traditore." Er selber nennt sich „la corona e 'l trionfo di tutto il mestiero". Von Arnesios Bitten um Filesia will er nichts hören.

(6.) Ein heiteres Gespräch Trappolas mit dem alten Callifrone schliesst den ersten Akt. Trappola prophezeit Callifrone, dass der junge Herr nicht nach Spanien gehen, er ihm aber dreihundert Scudi abjagen werde, ja „anzi mi pregherete che li riceua per riscattar la sua puttana".

II. Akt. (1.) Callifrone hat seinen Sohn eingeschifft; so ist Trappola nicht mehr zu fürchten. (2.) Allein Arsenio ist nicht abgereist. Er tritt mit Trappola auf, und dieser entwirft ihm sein Programm, wie Filesia aus den Händen des Kupplers zu retten ist. „Liberar Filesia da man di Lucrino sarà facile. Ecco la lettera doue il Capitano Dragoleone auisa, ch' hoggi manderà vn suo seruo detto Dentifrangolo con cento scudi per saldo di trecento per lo prezzo, e con vn segnale secreto fra

loro, li consegni Filesia. I non mi partirò hoggi dinanzi la casa sua, finchè non vedrò comparir il suo seruo, lo condurrò ad vn amico, che finga il Ruffiano, e riceuuti i cento ducati, e dato il segno, gli daremo vna donna in cambio di Filesia, e subito daremo quei danari, segnale, e la lettera, ad vn altro amico, ouero all' istesso vestito da soldato, lo manderemo con tutte queste cose al Ruffiano, al qual senza dubbio subito consegnerà Filesia, e cosi verrà in man nostra" — ganz also der Plan des Pseudolus. Dem Vater gegenüber soll Arsenio seinen Bruder Lelio und Filesia dessen Gattin Eufragia spielen, was leicht gelingt, da sich beide zur Unkenntlichkeit ähnlich sehen und Arsenio sowohl als Filesia Spanisch verstehen. Die Frau des Parasiten Fagone soll die dem Capitano an Filesias Stelle auszuliefernde Geliebte sein. (3.) Fagone kömmt eben gelegen, um in die Sache eingeweiht zu werden. Er bereitet (4.) seine Frau, Gabrina, zu dem Streiche vor.

(5.) Poleone liefert die Arsenio nötigen Kleider, um die verschiedenen Verkleidungen zu ermöglichen.

III. Akt. (1.) Dentifrangolo, der Diener des Capitano, trifft Trappola. Dieser stellt sich ihm vor als „Nullacredimi, Tuttigabbali, Ororubbali, Donnascambiali". „Non è marauiglia," erklärt Trappola dem über die vier Namen staunenden Dentifrangolo, „son di razza spagnuola, & hò vn nome per quattro. Da mio padre hò il Nullacredimi, da mia madre Tuttigabbali, da mio auo Ororubbali, da mia aua Donnascambiali." Diese Namen sind dem Sagaristio in der Persa (*V.* 701) nachgebildet. (Vgl. S. 720.)

Er weist ihn an Lucrino, als den sich (2.) Fagone ausgiebt, der dem Diener Gabrina überliefert. Sie thut, als scheide sie schwer von ihm. (3.) Nun muss sich Fagone als Soldat verkleiden und vom Kuppler Filesia holen, was er (4.) geschickt zu Trappolas Freude (5.) ausführt. Die über ihr Los trauernde Filesia tröstet Fagone (6.): „Ti porrò in braccio al tuo desiato Arsenio," worauf diese erzählt, dass sie als Kind in Barcelona geraubt, in die Barberei geschleppt und dort der Königin von Fessa geschenkt worden sei, wo sie der Kuppler gekauft habe.

(7.) Der Capitano ist bitter enttäuscht über die alte Gabrina, die er an Stelle Filesias erhielt. „Se non temesse oscurar i miei fatti illustri e gloriosi," sagt er ihr, „di hauer preso tante Città, soggiogati Principi, e debellati Re potentissimi, con imbrattarmi le mani del sangue della feccia delle donnicciuole, io hora ti taglierei il naso, e me lo porrei per cimiero sopra le mie armi."

(8.) Gabrina eilt nach Hause und findet dort Filesia. Es entfaltet sich die bekannte Szene aus dem „Mercator",

wo Dorippa Pasicompsa für ihre Rivalin hält. Sie hält Filesia für die „galantissima puttana“ ihres Gatten. Laut ruft sie: „La mia casa è fatto serraglio delle puttane di mio marito come si fusse il gran Turco.“ Vergeblich sucht sie Filesia zu beschwichtigen; vergeblich (9.) Fagone. Nun kömmt auch noch der Koch dazu (10.), um das bestellte Abendessen zu bereiten. Gabrina jagt Filesia aus dem Hause.

IV. Akt. (1.) Lucrino freut sich, dass Filesia glücklich aus dem Hause ist: „Trappola non mi può più trappolare.“ Da tritt Leonetto, ein Diener des Capitano, auf. Der Kuppler vermutet in ihm einen Betrüger, den Trappola schickt, „quel trauestito da soldato, che manda Trappola.“ Leonetto aber führt namens seines Herrn Klage; es sei an Filesias Stelle „vna vecchia stregona“ dem Capitan geschickt worden. Sie scheiden unter heftigem Streite.

(2.) Arsenio glaubt, seine Geliebte bei Fagone zu finden, erfährt aber schlimme Nachrichten.

Fag. Romori, fracassi, naufragi, vccisioni.
Ars. Che rumori? che fracassi? che vccisioni?
Fag. Me l' han tolta.
Ars. Oime, che dici?
Fag. Il uero. Al primo incontro leuò vna botta in testa, e si ruppe in mille parti, e sparse tutto il sangue.
— — — — — — — — — — — — — — — —
Ars. Come l' han morta?
Fag. A bastonate.
Ars. Dunque ella è morta?
Fag. Mortissima.
Ars. A bastonate?
Fag. A bastonatissime.
Ars. È sparso tutto il sangue?
Fag. Tutto il sanguissimo.

Während Arsenio um Filesia klagt, kömmt diese (3.) des Weges. Nach einer herzlichen Begrüssung teilt ihr Arsenio seinen Plan mit. Sie muss Donna Eufragia spielen und Spanisch sprechen. Kaum haben sie dies verabredet, so tritt Callifrone auf. (4.) Er ruft Arsenio, da dieser jedoch thut, als kenne er ihn nicht, und Spanisch redet, kömmt ihm der Gedanke, es könnte Lelio sei. Arsenio giebt sich auch als diesen zu erkennen und stellt dem erfreuten Vater Filesia als seine Frau Eufragia vor. Auch Trappola (5.) glaubt, Arsenio zu sehen; Callifrone aber belehrt ihn, dass die Ähnlichkeit der beiden Brüder stets so gross war, „ch 'io, e mia moglie non poteuamo discernere l' vn da l' altro.“ (6.) Poleone macht sich gleichfalls an Arsenio. Er hat bei ihm Kleider bestellt und ihm dafür einen Messingring mit einem Glasstück statt eines echten

hinterlegt. Er hört, dass dies hier der Zwillingsbruder Lelio sei, worauf er sich zu Gericht begiebt.

(7.) Der Capitan Dragoleone macht seinem Diener Dentifrangolo Vorwürfe, dass er das richtige Mädchen nicht gebracht habe. Da aber Lucrino dazu kömmt (8.), kann Dentifrangolo bestätigen, dass dies der Kuppler nicht war, von dem er Gabrina erhielt. Die Erzählung des Dentifrangolo, vor allem die Namen Nullacredimi u. dgl., führen Lucrino auf die Spur Trappolas. „Vorrei morire, questi è Trappola!“ ruft er, indessen Dragoleone seinem Diener die Namen erklärt. Sie wenden sich nun an den Vater Callifrone. (9.) Dieser aber erklärt, Arsenio sei in Barcelona; bei ihm wohne nur Lelio mit seiner Gattin Eufragia. Auf den Wunsch des Kapitäns wird Eufragia gerufen. Filesia tritt, Spanisch sprechend, auf. Der Capitano erkennt sie natürlich sofort, sie aber will ihn nie gesehen haben. Arsenio als Lelio, gleichfalls Spanisch sprechend, kömmt ihr (11.) zu Hilfe. Den Akt schliesst (12.) Poleone, der seine geliehenen Kleider zurückverlangt.

V. Akt. (1.) Helionora, Callifrones Frau, ist von Barcelona in Neapel angekommen. Sie sucht nun ihren Gatten, der ihr schrieb: „che habitaua alla strada Toledo uicino alla Carità.“ Die folgenden Szenen sind genau dem Epidikus entnommen. Helionora spielt die Rolle der Philippa, Callifrone jene des Periphanes. (2.) Callifrone findet Helionoras Züge bekannt, Helionora jene des Callifrone. Doch aber zweifeln beide wieder.

Cal. Mi par troppo vecchia, non è mia moglie, nò.
Hel. Mi par troppo ricaduto di età, troppo vecchio.
Cal. Non è dessa, certo nò.
Hel. Nò nò, non è desso nò.

Dennoch aber erkennen sie sich, und Helionora erzählt nun, sie habe Lelio und seine Frau Eufragia im Hafen zurückgelassen, da sie von der Seereise angegriffen seien. Dies begreift Callifrone nicht, da ja beide bereits heute früh bei ihm ankamen. Er ruft nach Eufragia. Filesia und Trappola treten auf. (3.) Helionora vermag nun in Filesia natürlich Eufragia nicht zu erkennen. Doch erweichen Filesias Thränen Helionora, und nach längerem Forschen findet sie in ihr die verlorne Tochter Donna Elvira. Helionora will nun auch Arsenio begrüssen; da erfährt er von Helionora, dass das Schiff, auf welchem er sich, der Schilderung nach, befinden musste, untergegangen sei. Callifrones heftigen Schmerz erhöht Trappolas Bericht. Mit den Worten des Curculio (*V.* 280):

Date uiam mihi, noti ignoti, dum ego hic officium meum
Facio: fugite omnes, abite et de uia secedite

u. s. w., tritt Trappola auf. „Scostateui, o huomini, lasciatemi correre, non mi impedite la strada.“ Er berichtet, dass Arsenios Leiche vom Meere ausgeworfen worden sei. Callifrone macht sich bittere Vorwürfe, gegen seinen Willen seinen Sohn abgeschickt zu haben. Nun ist Trappolas Stunde gekommen. Nachdem er dem Alten Vorwürfe aller Art gemacht hat, frägt er ihn, ob er wohl dreihundert Scudi um das Leben seines Sohnes zahlen wollte. Da er alles gerne verspricht, erfährt er, dass Arsenio der vermeintliche Lelio sei, und dass seine List allein Elvira aus den Händen des Capitano gerettet habe. Trappola erhält die Freiheit. Das Stück endet zu allgemeiner Freude.

Man sieht, dass die Trappolaria aus einer Reihe plautinischer Stücke, zum Teil mit wörtlicher Belassung des Textes, zusammengesetzt ist.

Vielfache Ähnlichkeit mit diesem Stücke hat auch das Lustspiel Olimpia desselben Verfassers (S. 521); noch mehr ist auf demselben die Komödie „La Carbonaria“ [1]) desselben Dichters aufgebaut.

Wie Caludorus, ist Pirino in ein Mädchen, Melitea, verliebt, das in den Händen des Kupplers Mangone ist. Wie Caludorus wird er durch einen glühenden Brief der Geliebten in Kenntnis gesetzt, dass Mangone sie um fünfhundert Dukaten an den „dottore“ verkauft habe. Pirino ist trostlos, und sein Diener Forca spielt in allen Stücken bisweilen fast mit den Worten des Originales die Rolle des helfenden Pseudolus. Wie im römischen Stücke sind der Kuppler und der dottore vor den beabsichtigten Ränken Forcas wohl auf der Hut, und auch Filigenio, der Vater Pirinos, weiss, wie Simo, dass sein Sohn fünfhundert Dukaten um jeden Preis erwerben will, um Melitea loszukaufen. Ja Forca teilt ihm mit der Offenheit seines Vorbildes Pseudolus den gefassten Plan, ihn zu bestehlen, mit (I, 5).

Filig. Doue pensaua hauergli?
Forc. Rubargli a voi, come meglio potrà.
Filig. . . . Come volete rubarmi, se stò inceruello, e mi guardo più di voi, che di tutti i ladri del mondo?
Forc. È deliberato scassar lo scrittorio, se non lo può aprir co 'l grimaldello.

---

[1]) La | Carbonaria | Comedia | Dell' Illustre | Sig. Gio. Battista | Della Porta | Napolitano. | Nouamente data in luce. | Con Privilegio | & licenza de' Superiori. | In Venetia 1628. | Presso Gio. Battista Combi. (143 pagg.)

u. s. w. — Die Intrigue selbst ist anders, als im Pseudolus. Pirino färbt sich als Mohrensklave, lässt sich von dem verkleideten Parasiten Panfago an den Kuppler verkaufen, kleidet Melitea mit seinem Gewande und lässt sie als Sklaven von seinem Vater kaufen, sodass sie in sein Haus kömmt. Dieses Motiv ist dem Epidikus entnommen, auf den auch im Folgenden manches hinweist. Melitea stellt sich zum Schlusse als die Tochter des dottore Carisio heraus, der sie als Frau hat kaufen wollen, wobei Isocho beinahe die Rolle der Philippa des Epidikus spielt, insofern er gewissermassen Melitea seine Tochter nennen kann. Seine verstorbene Frau war nämlich Meliteas Amme gewesen und mit dem dreijährigen Kinde aus dem Hause des Doktors Carisio entflohen, als dieser nach dem Tode seiner Gattin ihrer Unschuld nachstellte. Sie gab Melitea als ihr Kind aus erster Ehe aus und gestand ihrem Manne Isocho erst auf dem Totenbette die volle Wahrheit.

Auch der Parasit, der, um ein Mahl betrogen, zur feindlichen Partei aus Rache übergeht, ist plautinisch und den Menächmen entnommen. Die Drohung des Panfago, der sich um sein Essen gekommen sieht: „m' hauete honorato per beffami, ma farò che la beffe torni sopra voi, il cibo che hauete diuorato senza me farò che mal pro vi facci“ (IV, 1), ist nichts anderes, als des Peniculus Worte:

> Omnes in te istaec recident contumeliae.
> Faxo haud inultus prandium comedereis.

(Men. *V.* 520.)

Eine italienische Übersetzung des Pseudolus aus dem Jahre 1756 (Florenz) stammt von Giuseppe Torelli.[1])

XV. Poenulus.[2])

Der Pönulus des Plautus, „in Erfindung und Anlage nicht ohne Mängel,“[3]) leidet vor allem an Einheit der Handlung. Teuffel sagt:[4]) „Beim Pönulus läge die Annahme einer Kontamination ziemlich nahe, wenn dadurch etwas gewonnen wäre. Denn die zweierlei Intriguen zum Zwecke der Befreiung der Adelphasium, die völlig unvermittelt und zusammenhangslos

---

[1]) Sulzer, a. a. O. III, 705.
[2]) Hier zitiert nach der Ausg. von C. E. Geppert. (Berl. 1864.)
[3]) Teuffel, G. d. r. L., S. 151.
[4]) Studien, S. 274.

neben einander herlaufen, und von denen eine die andere überflüssig macht, könnten auf ursprüngliches Auseinanderliegen der beiden Teile hinweisen . . . . Aber die Erfindung und Anlage des Stückes ist so durch und durch mangelhaft, dass jene beiden Eigentümlichkeiten wohl passender aus dieser allgemeinen Mangelhaftigkeit abgeleitet werden."

Der Prolog[1]) holt weit aus, bringt uns aber einige sehr interessante Mitteilungen über die Theatergebräuche bei den Römern.

Zwei reiche Karthager waren Geschwisterkinder; der eine ist tot, der andere aber noch am Leben. Der Verstorbene hatte einen Sohn, der ihm, als er kaum sieben Jahre zählte, geraubt wurde. Der Kummer brachte ihn bald unter die Erde, nachdem er seinem Vetter sein Vermögen vererbt hatte. Der Vetter selber besass zwei Mädchen von vier und fünf Jahren, welche beide gleichfalls ihm, samt ihrer Amme, geraubt und an einen Kuppler Lycus in Kalydon (Ätolien) verkauft wurden. In dieselbe Stadt hatte der Räuber des Knaben seine Beute gebracht und das Kind an einen reichen, alten Herren verkauft, der es an Kindesstatt annahm und zu seinem Erben einsetzte. Der Knabe — Agorastocles — ist zum Jüngling herangewachsen und in das ältere der beiden Mädchen — Adelphasium — verliebt. Der Vater ist nun eben in die Stadt gekommen, um auch hier seine Tochter zu suchen.

Den ersten Akt leitet ein Gespräch des Agorastocles mit seinem Sklaven Milphio ein. Die Liebe verzehrt ihn. Da macht ihm der Sklave einen Vorschlag, um in den Besitz der Geliebten zu gelangen. Der Kuppler Lycus kennt den Verwalter Collybiscus (*V.* 168), einen Sklaven des Agorastocles, nicht. Diesem soll Agorastocles dreihundert Philipper geben; als fremder Reisender soll er zu Lycus kommen, um dort ein Mädchen zu verlangen. Alsdann soll Agorastocles nach seinem Sklaven verlangen, wobei Lycus als doppelter Dieb überrascht werden wird, da er den Sklaven und das Geld in seiner Hand habe. „Ita decipiemus fouea lenonem Lycum" (*V.* 185).

Adelphasium und ihre jüngere Schwester Anterastilis treten auf. Sie begeben sich geschmückt zu den Aphrodisia. Agorastocles begrüsst sie; nach kurzem, neckischem Gespräche geht sie ihres Weges, worauf sich Agorastocles Leute holt, welche ihm als Zeugen gegen den Kuppler dienen sollen (*V.* 439).

Im zweiten[2]) Akte tritt Lycus, der Kuppler, auf. Zu ihm gesellt sich der Soldat Anthemonides, die übliche prahle-

---

[1]) Siehe O. Benndorf in der Zeitschrift f. d. öster. Gym. XXVI, 83. — J. Sommerbrodt im Rhein. Mus. XXXI, 129.

[2]) Nach Rapps Einteilung (die pl. L.), S. 1112.

rische Figur, der sechzigtausend Mann an einem Tage getötet hat (*V.* 464):

Quom sexaginta millia hominum uno die
Volaticorum manibus occidi meis.

Er will, wie uns der Prolog sagte, (*V.* 102):

Illam minorem in concubinatum sibi
Volt emere miles quidam, qui illam deperit,

die jüngere Schwester kaufen. Agorastocles kömmt mit Zeugen („advocati"), einer Bande, die Milphio trefflich schildert (*V.* 573):

Tot quidem
Non potuisti adducere homines magis ad hanc rem idoneos.
Nam istorunc nullus nefastust: comitiales sunt meri.
Ibi habitant: ibi eos conspicias quam praetorem saepius.
Hodie iuris coctiores non sunt, qui lites creant,
Quam hi sunt, qui si nil est, quicum litigent, lites emunt.

Ihre Aufgabe ist es, den vilicus Collybiscus erst als Ausländer in des Kupplers Haus zu empfehlen und Zeugen zu sein, wie dieser dreihundert Philipper von ihm empfängt, um dann vor dem Prätor zu erklären, dass Lycus dem Sklaven des Agorastocles in seinem Hause Zutritt gewährte, hinterher jedoch es leugnete. Alsbald kömmt Collybiscus fremdartig, als freier Spartaner, gekleidet. Freudig nimmt ihn der Kuppler, dem die Opfer eben Ungünstiges vorbedeutet hatten, auf; sofort aber naht Agorastocles und fordert seinen Sklaven. Die Zeugen bestätigen die Schuld des Kupplers, worauf dieser geängstigt entflieht. Diese Szenen haben viel Komisches, allein mit allem Rechte bemerkt Teuffel,[1]) dass diese Intrigue „von einer Verworrenheit der Rechtsbegriffe, die an einem Römer unbegreiflich ist", zeuge. „Als ob Aneignen einer Sache, wenn man nicht nur nicht weiss, dass sie fremdes Eigentum ist, sondern, von der man sogar das Gegenteil zu glauben, zureichende Gründe hat, irgendwo Diebstahl genannt würde!"

Milphio naht, um zu sehen, wie sich alles entwickelt (*V.* 807):

Expecto, quo pacto meae tecinae processurae sient.

Da kömmt Syncerastus, der Diener des Kupplers. Es folgt eine Szene, die uns, wie Rapp[2]) sagt, die Sitten des Sklavenstandes mit einer Wahrheit zeichnet, „wie ich mich keiner ähnlichen bei Plautus und Terenz erinnere." Syncerastus, voll

[1]) Studien, S. 274.
[2]) Die pl. L., S. 1114.

Hass gegen seinen Herrn, teilt Milphio mit, dass Adelphasium sowohl, als ihre Schwester freigeborne Mädchen aus Karthago seien, eine Botschaft, die Milphio natürlich jubelnd seinem Herrn hinterbringt (*V.* 907 ff.).

Im dritten Akte tritt Hanno mit einem punischen[1]) Monologe auf. Agorastocles und Milphio nahen im Gespräche. Sie werden den Punier gewahr, und die Versicherung des Milphio, dass er Phönizisch verstehe — er weiss die Worte avo und rufen, dennoch aber „Nullus me est hodie Punus Punior" (*V.* 981) — führt eine äusserst komische Szene herbei, da Milphio seinem Herrn alles falsch interpretiert, Hanno aber ganz gut Römisch, und somit auch Milphios Lügen, versteht. Der Punier frägt nach seinem Gastfreunde und dem jungen Agorastocles. So ist die Erkennungsszene eingeleitet, die ein Biss, den Agorastocles von einem Affen in der Jugend erhalten hatte, fördert (*V.* 1061):

Signum esse oportet in manu laeva tibi,
Ludenti puero quod memordit simia.

Agorastocles erkennt seinen Oheim und will durch ihn seine Geliebte frei machen. Da kömmt die alte Amme Giddeneme, die Hanno als ihren Herrn, den Hanno Carthaginiensis (*V.* 1111), „mearum alumnarum pater", begrüsst. Alsbald erscheinen auch die beiden Mädchen, und es folgt die Erkenungsszene, von der Rapp[2]) sagt: sie „ist meines Erachtens über alles Lob erhaben, schöner, als ich etwas im Plautus kenne, dem Dichter des ersten Akts gewiss angehörig, überhaupt nur modernen Dichtern, wie Shakespeare, zu vergleichen". Agorastocles erhält seine Geliebte zur Frau. Nochmal tritt der Kuppler auf. Man verfährt glimpflich mit ihm. Er zahlt dreihundert Philipper und bleibt die Nacht über im Blocke (*V.* 1348):

Tantisper quidem
Vt sis apud me lignea in custodia.

Alle jubeln: „Malum postremo hoc omne ad lenonem redit" (*V.* 1353).

---

[1]) Vgl J. J. Bellermann, Versuch einer Erklärung der punischen Stellen im Poenulus des Plautus. 3. Prog. (Berlin 1806—1808); E. Lindemann (Schneeberg 1833. 1837); Wex (Schwerin 1838). — F. C. Movers, Die punischen Texte im Poenulus des Plautus kritisch gewürdigt und erklärt (Breslau 1845). — Wex im Rhein. Mus II, 130. IX, 312. XII, 627. J. Hitzig, Rhein. Mus. X, 77. — Ewald in Lassens Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, IV, 400 (1842). — J. Derenbourg, Journ. asiat. (1869) 84. — A. M. Malmström, de punicis plaut. Lund. 1871. — G Hennen, de Hannonis in Poenulo Plaut. precationis, quae fertur recens. altera punica. Marburg 1883.

[2]) A. a. O., 1117.

Von der letzten Szene liegt auch noch eine andere Redaktion vor.[1])

Die Figuren des Stückes sind die üblichen. Dem liebeskranken Jüngling („adamans per amorem" *V.* 138), der selber sagt: amo immodeste" (*V.* 152); „differor cupidine eius" (*V.* 155), steht an Milphio der Sklave zur Seite, der „sapienter, docte et cordate et cate" (*V.* 129) handelt, und die keusche Geliebte (*V.* 99):

Neque quicquam cum ea fecit etiamnum stupri.

Der Kuppler steht auch hier als der meineidige, schmutzige Schurke, der λύκος (*V.* 639 u. öfter), ohne Rücksicht da.

Der fremde Dialekt Hannos soll (vergl. 109) andere Lustspieldichter zur Einführung von Ausländern veranlasst haben. Sonst aber sind Nachahmungen des Poenulus nicht beliebt, obwohl es an Aufführungen desselben nicht fehlte. Im Februar 1499 wurde Trinummus und Poenulus und der Eunuchus des Terenz in Ferrara nach dem Berichte des Bembo in einem Briefe an Angiolo Gabbrielli aufgeführt.[2])

Aus dem Jahre 1520 stammt: „Il Penolo", Commedia antica di Plauto nella commune lingua in prosa tradotta. In Vinegia presso il Zoppino; aus dem Jahre 1526 eine weitere Ausgabe aus Venedig (per Nicolò d' Aristotile detto Zoppino), der Neuauflagen 1530 und 1532 folgten.[3])

Dass in der Cassaria des Ariosto sich der Kuppler auf ebenso unjuristische Anklagen hin einschüchtern, zur Flucht treiben und bestrafen lässt, und dass diese Idee Ariosto höchst wahrscheinlich dem Poenulus entnahm,[4]) ist bereits (S. 482) bei der „Mostellaria" besprochen worden, mit welcher man das Stück meist in Zusammenhang bringt.

---

[1]) Th. Hasper, „De Poenuli duplici exitu. Lips. 1868." — G. Götz, Acta Lips. VI, 253. 326. — C. M. Francken, De Poenuli compositione. Mnemos. (1876). IV, 146. — Ritschl, Parerg. 601.

[2]) Fam. epist. 18 cal. mart. 1499. „Tres fabulae actae sunt per hos dies; Plautinae duae: Trinummus et Poenulus, et una Terentii: Eunuchus."

[3]) Argelati. III, 236. IV. 359. — Allacci, 250.

[4]) Klein. IV, 307.

XVI. Persa.[1])

Das Lustspiel „Persa“ (der Perser oder die Perserin),[2]) „ein Bedientenstück von einfacher Erfindung, doch teilweise sehr lebendiger Ausführung“,[3]) wird fast durchgängig von Sklaven gespielt. Es ist für den stellenweise sehr breit gehaltenen Dialog wenig Handlung in dem Stücke.

Toxilus, der Sklave des Timarchides, hat in Abwesenheit seines Herrn das Regiment des Hauses erhalten und spielt, ob er auch wohlwollend und ohne Übergriffe bleibt, doch in einigen Stücken den Herrn, „stabulum seruitutium“ (*V.* 418), wie ihn Dordalus nennt. Er braucht nun Geld, um seine Geliebte Lemniselenis dem Sklavenhändler abzukaufen. Seinem Freunde, dem Sklaven Sagaristio, teilt er in der ersten Szene des ersten Aktes sein Anliegen mit und bittet ihn dringend, ihm das Geld zu verschaffen, was Sagaristio auch verspricht. In der nächsten Szene tritt, in der herkömmlichen Weise gezeichnet, der Parasit Saturio auf; ihn begrüsst Toxilus und macht ihm den Vorschlag, er möge ihm seine Tochter, die Virgo (Rapp und Binder heissen sie Lais), überlassen. Ein Fremder soll sie an den Kuppler Dordalus, der erst seit sechs Monaten von Megara hierher gereist ist (*V.* 137), als Perserin verkaufen. Ist dann der Kauf vollzogen und das Geld in den Händen des Toxilus, dann mag Saturio seine Tochter als freigeboren zurückverlangen (*V.* 162):

nam ubi ego argentum accepero,
Continuo tu illam a lenone adserito manu.

Den zweiten Akt leiten Lemniselenis und ihre Dienerin Sophoclidisca, die auf den Wein vor allem andern versessen sind, ein. Letztere erhält einen Auftrag an Toxilus. Als sie ihn eben vollziehen will, naht der Bursche des Toxilus, Paegnium, was zu einer witzigen Szene zwischen den beiden führt. Die Alte kömmt dem Burschen etwas lüstern entgegen.

Unterdessen hat Sagaristio Geld herbeigeschafft. Sein Herr hatte ihn nach Eretria gesandt, um Ochsen einzuhandeln; die dazu bestimmte Summe will er nun seinem Freunde Toxilus zur Ver-

---

[1]) Hier zitiert nach der Ausg. von Fr. Ritschl. (Elberfeldae 1853.) — Übersetzt von Rost (Der Perser) 1823 (Progr. 42 S.).

[2]) Nach Lessing (Beitr. 50) die Perserin. „Sie hatte sich müssen für eine Persianerin ausgeben, welcher Umstand dann dem Stücke seine Benennung ertheilt hat.“ S. Rapp, 1488. — Sommer. II, 163. „Le Persan.“

[3]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 151.

fügung stellen. Pägnium kömmt eben dazu und reizt ihn, wie vordem Sophoclidisca, mit spitzigen Worten. Toxilus erscheint und erhält von Sagaristio den Beutel mit dem vollen Inhalte.

In der ersten Szene des dritten Aktes führt Saturio seine Tochter ein. Sie ist zu dem verabredeten Scheinverkauf ungern bereit und widerrät seinem Plane (*V.* 382):

Necessitate me, mala ut fiam, facis.

Dordalus und Toxilus unterhandeln wegen Lemniselenis; der leno geht, um das Mädchen zu holen. Sagaristio überbringt die Tochter des Saturio; beide sind in persischer Tracht. Sie warten den Augenblick ab, wo nach Verabredung Dordalus und Toxilus im Zwiegespräche des Weges kommen.

Im vierten Akte erscheint Dordalus; zu ihm tritt Toxilus, der ihn bereits erwartet (*V.* 480):

Hunc hominem ego hodie in trasennam doctis inducam dolis:
Itaque huic insidiae paratae sunt probe.

Er sagt ihm gesprächsweise, er habe eine Neuigkeit für ihn, und lässt ihm nun einen gefälschten Brief seines Herrn Timarchides (*V.* 501—527) lesen, des Inhalts, dass die Perser jüngst Chrysopolis in Arabien eingenommmen hätten (*V.* 507: „Plenum bonarum rerum atque antiquom oppidum"), wobei es reiche Beute absetzte. Der Überbringer des Briefes sei sein persischer Gastfreund, den er gut aufgenommen wissen wolle; er bringe eine feine Sklavin, (*V.* 521):

Forma expetunda liberalem mulierem,
Furtiuam abductam ex Arabia penitissuma,

mit sich; Toxilus möge ihm zum Verkaufe derselben nach Kräften behilflich sein. Alsbald zeigen sich Sagaristio und die Jungfrau verkleidet. Die letztere spricht in sehr gewählter Weise („uerba quidem haut indocte fecit" *V.* 563). Dordalus bekömmt Lust, sie zu kaufen. Toxilus thut das Seinige, den Kauf zu vermitteln, dessen Vollzug ihm auch gelingt. Sum Schlusse frägt Dordalus den Perser noch um seinen Namen, der sich auch legitimiert als (*V.* 702):

Vaniloquidorus Virginesuendonides
Nugipalamloquides Argentumexterebronides
Tedigniloquides Nummosexpalponides
Quodsemelarripides Numquampostreddonides.[1])

[1]) Bei Rapp (S. 1563):
Larifaridorus, Jungfernverkaufonides,
Blaudunstimachides, Geldabzapfidonides,
Dichrechtanführides, Wasduzahlsteinsteckides,
Wasausdenhändenduniemalswiederbekommides.

Der Name ist lang; aber (*V.* 707):

> Ita sunt Persarum mores: longa nomina
> Contortiplicata habemus.

Da Sagaristio fort ist, freut sich Dordalus des glücklichen Handels. Saturio aber schickt sich bereits an, seine Tochter zurückzuholen.

Im fünften Akte ist Dordalus noch seines Geschäftes froh, da kömmt Saturio und fordert ihn vor Gericht. Toxilus hat mittlerweile mit Dordalus' Geld seinen Freund Sagaristio bezahlt und feiert nun mit diesem und seiner Geliebten ein Gastmahl. Dem Kuppler ist von gerichtswegen das Mädchen abgesprochen worden. Man zieht ihn zum Gelage, wobei er bereits ahnt, dass Sagaristio der Pseudoperser war, der ihn prellte. (*V.* 829: „tu Persa 's, qui me usque admutilauisti ad cutem".) Er wird von der Gesellschaft geprügelt und beohrfeigt (*V.* 846). „Age sultis hunc ludificemus," fordert (*V.* 833) Toxilus die Gesellschaft auf. Endlich bietet man dem leno, „qui hic mercatur liberas" (*V.* 845), Versöhnung an; jedoch „Conuenisse Toxilum te memineris!" (*V.* 856.) Der Triumphruf des Cantors ist: „leno periit" (*V.* 857); darum „plaudite"!

Dadurch wird, wie Binder[1]) anmerkt, „das Gehässige des offenen Betrugs, um welchen sich die ganze Handlung vom Anfang bis zu Ende dreht, gemildert, dass die öffentliche Meinung gegen die wegen ihrer Niederträchtigkeit und schändlichen Habsucht allgemein verrufenen Kuppler alles und jedes für erlaubt hielt."

Es sind keine neuen Gestalten, die uns der Dichter hier vorführt. Der übermütige Toxilus spielt gewandt die Rolle, die er seinem Herrn abgelauscht haben mag. Sagaristio, der Sklave, der Strafe und Prügel gewohnt ist und mit Trotz hinnimmt, (*V.* 270):

> nil iam mihi noui
> Offerri pote, quin sim peritus;

der vorlaute Pägnio („nullus puero hoc peior esse hodie perhibetur," *V.* 202), die weinliebende Sophoclidisca (*V.* 170) sind wohlbekannte Gestalten; nicht minder der Parasit, der den „ueterem atque antiquom quaestum maiorum" (*V.* 53) treibt, unter dessen Ahnen keiner war, „quin parasitando pauerint uentris suos" (*V.* 56), und den niemand kennt, „nisi ille qui praebet cibum" (*V.* 132).

Das Lustspiel Persa hat keine direkten Nachahmungen aufzuweisen. Die Franzosen schätzten es gering,

[1]) A. a. O., S. 7.

weil nur Sklaven vorkommen; Cammerarius nennt das argumentum „exile“.[1])

Es fehlt nicht an Lustspielen, besonders an niedrigeren Possen, welche dieses sehr naheliegende Thema: „Bedientenherrlichkeit während der Abwesenheit der Herrschaft“ mehr oder minder drastisch verarbeiten. „Es ist das älteste Prototyp für manche moderne Komposition, unter denen ein englisches Stück: ‚High life below stairs‘ einen grossen Namen sich erworben hat.“[2]) Allein alle diese Possenschreiber haben selbstredend an Plautus nicht gedacht. Die Idee liegt gar zu nahe, um so weit hergeholt zu werden.[3])

XVII. Rudens.[4])

Der Rudens (das Schiffsseil) des Plautus, „vorzüglicher durch die heitere und witzige Ausführung vieler einzelnen Szenen, als durch die Anlage des Ganzen,“[5]) zählt nicht zu den regelmässigsten Stücken des Dichters; dennoch nennt es Lessing[6]) „eines von den anmutigsten Stücken des Plautus“; auch Rapp[7]) urteilt, „das Stück ist nur unglücklich, oder nachlässig, ent-

---

[1]) Rapp (die pl. L.), S. 1487.

[2]) Ebenda, S. 1487.

[3]) Vergl. Rapp a. a. O., S. 1488. „Mich erinnerte die Perserin und ihr Vater bald an Victor Hugos Triboulet mit seiner Tochter in dem Stücke ‚Le roi s'amuse‘, bald an die verkleidete Holländerin in dem englischen Stücke ‚der Londoner verlorne Sohn‘, das Tieck für ein Jugendwerk Shakespeares hält.“ — Wie viele Reminiszenzen dieser Art könnte man wohl hier noch anfügen!

[4]) Ausg. von F. V. Reiz (Lpz. 1789); C. E. Chr. Schneider (Breslau 1824); F. H. Bothe (mit Pseudolus und Truculentus) (Lpz. 1840); C. E. Geppert (Berlin 1846); L. E. Benoist (Paris 1864). Hier ist zitiert nach Fleckeisen.

[5]) Teuffel (G. d. r. L.), S. 152.

[6]) Beiträge, S. 50. 51.

[7]) D. pl. L., S. 569. Vgl. auch vordem. „Dieses Stück steht, wie die Captivi, gewissermassen isoliert unter den plautinischen und hat auch wenig Verwandtes im Altertum überhaupt. Der Dichter hat darin Töne angeschlagen, die eigentlich erst die moderne Kunst in die volle Harmonie zu setzen bestimmt war. Denn in einem und vielleicht im Hauptpunkt dieser Gattung ist er nicht so glücklich gewesen, wie neuere, namentlich Shakespeare. Wenn er es auch versteht, reizende Situationen und imaginative Motive durchzuführen, so ist ihm doch die Kunst nicht zu Gebote, seine Mittel auszusparen und den Stoff zu steigern, und es ist ihm damit das Unglück passiert, dass er vornherein zu sehr überrascht, zu interessant ist, schon vor der Mitte des Stückes sich selbst erreicht hat und kulminiert, so dass ein Abfall, ein Mangel, eine Leere sich vordrängt, mehr und mehr zunimmt und zu einem nicht befriedigen-

worfen, hat aber recht schöne, reizende Partien." „Es sollte vielmehr der glückliche Schiffbruch heissen," sagt Lessing.[1]) Der Titel verrät vom Stücke nichts;[1]) der seltsame Name „rudens" ist nur aus der dritten Szene des vierten Aktes entnommen.[2])

Das Lustspiel leitet ein Prolog[3]) ein, gesprochen von Arcturus, dem weissen Gestirne („splendens stella candida" *V.* 3), der vorerst (*V.* 1—31) mahnende Worte an die Zuschauer richtet. Im Weitern erfahren wir, dass Diphilos, von dem das Stück stammt (*V.* 32), die Szene nach Cyrenä (an die Nordküste Afrikas) verlegte. Dort am Meeresstrande lebt Daemones in unverdientem Exile (*V.* 35):

> Senex qui huc Athenis exul uenit, hau malus.
> Neque is adeo propter malitiam patria caret,
> Set dum alios seruat, se inpediuit interim.

Diesem ward frühe seine Tochter geraubt und dem Räuber von einem Kuppler, der sie nach Cyrenä brachte, abgehandelt worden. Ein Jüngling aus Attika sah sie, als sie „e ludo fidicino" (*V.* 43) heim ging, verliebte sich in dieselbe und kaufte sie dem Kuppler um dreissig Minen ab. Bei dem Kuppler war ein Gastfreund aus Agrigent, „urbis proditor" (*V.* 50); dieser riet dem leno, das von dem Jünglinge bereits gekaufte Mädchen nach Sizilien überzusetzen, dort gebe es Wüstlinge genug; „ibi eum potesse fieri diuitem" (*V.* 55). Der Kuppler lässt sich bereden, er rüstet ein Schiff und meldet dem Jünglinge, er habe der Venus ein Gelübde zu lösen (*V.* 60), weshalb er den jungen Mann zum Tempel der Göttin rief. Statt aber dort mit diesem zusammenzutreffen, segelte er mit dem Mädchen heimlich ab. Nun, sagt Arcturus, griff ich ein (*V.* 67):

> Ego quoniam uideo uirginem asportarier,
> Tetuli et [ei] auxilium et lenoni exitium semul.

---

den Schlusse führt. Es ist der Anblick eines übermütigen Renners, der über Kräfte anläuft, auf halber Bahn erlahmt und um der getäuschten Erwartung willen uns doppelt zuwider ist."

[1]) Teuffel, Studien, S. 276. „Vom Rudens sollte man meinen, er müsse nach der Cistellaria und der Vidularia verfasst sein; denn es liegt auf der Hand, dass nach seinem Inhalte einer der beiden letztern Namen für das Stück weit passender und natürlicher gewesen wäre, als der wirklich gewählte, und es kann für die getroffene Wahl kaum ein anderer vernünftiger Grund gedacht werden, als der, dass die beiden näher liegenden Titel durch frühere Stücke bereits vorweg genommen waren. Nur aber ist mit dieser Bemerkung sehr wenig geholfen; denn von der Vidularia haben wir nur magere Bruchstücke, und von der Cistellaria wissen wir wenigstens die Abfassungszeit nicht" u. s. w.

[2]) *V.* 938. Dum hanc tibi quam trahis *rudentem* conplico.
V. 1031. Vt abeas, *rudentem* amittas, mihi molestus ne sies.

[3]) R. Dziatzko im Rhein. Museum, XXIV, 570. — Teuffel, Studien, S. 256.

Er erregte einen entsetzlichen Sturm; „nam signum Arcturus omnium sum acerrumum“ (*V.* 70). Das Mädchen und seine Begleiterin sprangen, als das Schiff des Kupplers borst, in ein Boot (*V.* 75); der Kuppler und sein Freund blieben auf einem Schiffe sitzen. Alsbald gelangen die beiden Mädchen zum Hause des Dämones.

Dieser mit Recht von Rapp[1]) als „romantisch“ bezeichnete Prolog war notwendig, um uns in die Situation einzuführen. Nun beginnt das Stück.

Im ersten Akte stehen wir vor des Dämones Haus. Schon im Prologe erfuhren wir, dass die Dachziegel vom Sturme heftig gelitten haben (*V.* 78; 85). Der Sklave Sceparnio ist eben am Hause beschäftigt; „non uentus fuit, uerum Alcumena Euripidi“ (*V.* 86). Da tritt der junge Plesidippus mit drei Begleitern auf, um den Kuppler zu suchen, und eilt nach eingezogenen Erkundigungen wieder ab. Palästra, eben dem Meere entkommen, erscheint; alsbald Ampelisca; die beiden Mädchen, welche glaubten, von einander getrennt zu sein, sehen sich mit grosser Freude wieder. Die Priesterin der Venus tritt aus dem Tempel und nimmt die beiden Schutzflehenden bei sich auf.

Der zweite Akt beginnt „recht opernhaft“[2]) mit einem Fischerchor.[3]) Er enthält eine vortreffliche Schilderung des Fischerlebens. Trachalio, der Sklave des Plesidippus, tritt auf. Alles ist geschehen, wie er es voraussagte (*V.* 325):

> Data uerba ero sunt: leno abit scelestus exulatum.
> In nauem ascendit, mulieres auexit: ariolus sum.

Da er eben zur Venuspriesterin will, kömmt ihm Ampelisca aus dem Tempel heraus entgegen. Von ihr erfährt er den Schiffbruch des Kupplers, und dass ihnen dieser ein Kästchen abnahm, das nun mit seinem Mantelsacke das Meer verschlang, in welchem Gegenstände enthalten waren, die auf die Spur von Palästras Eltern führen konnten (*V.* 389). Es folgt nun eine Szene zwischen Sceparnio und Ampelisca, welche im Auftrage der Venuspriesterin am Brunnen Wasser zu schöpfen kam, eine Szene, welche Rapp[4]) als „die schönste Partie des Stücks, ein Idyll für sich, mit so lebenswarmen Zügen gezeichnet, dass das ganze Stück darunter leidet“, bezeichnet. Sceparnio ist von der „lepida mulier“ (*V.* 415) hingerissen und schöpft ihr, da sie ihn „mea uoluptas“ (*V.* 441) genannt hat, Wasser. Plötz-

[1]) A. a. O., 573.
[2]) Ebenda, S. 569.
[3]) Teuffel, G. d. r. L., S. 23. (16, 3.)
[4]) S. 570 (8).

lich erblickt sie in der Ferne den Kuppler und eilt von dannen. Sceparnio kömmt mit dem gefüllten Eimer zurück und hält einen hübschen Monolog, wie schön eigentlich das Wasserschöpfen sei (*V.* 458):

Pro di inmortales, in aqua numquam credidi
Voluptatem inesse tantam: ut hanc traxi lubens.
Nimio minus altus puteus uisust quam prius.
Vt sine labore hanc extraxi

u. s. w. Allein er findet seine Ampelisca nicht mehr.

Der Kuppler Labrax mit seinem Gastfreunde Charmides tritt auf und hält diesem ernstlich böse vor, dass er mit seinen Vorspiegelungen ihn aufs Meer gelockt habe. Am meisten bejammert Labrax den Verlust der beiden Mädchen. Sceparnio kömmt vom Tempel zurück und begreift nicht, warum dort die beiden Mädchen das Bild der Venus umschlungen halten. Labrax hört es und ist sofort überzeugt, dass dies seine beiden Mädchen sein müssen. Sogleich bricht er in den Tempel ein. „Intro rumpam iam huc in Veneris fanum" (*V.* 570). Nach einiger Zeit folgt ihm Charmides.

Den dritten Akt leitet Dämones ein; er hatte einen Traum. Ein Affe wollte zu einem Schwalbenneste emporklimmen, und da es ihm nicht gelang, bat er Dämones um eine Leiter. Dieser schlug sie ihm ab, da wurde der Affe grob und rief ihn vor den Richter. Dort ergriff er den Affen und fesselte die Bestie. Während dieses Selbstgespräches hört man Lärm vom Venustempel her. Trachalio stürzt aus demselben und ruft die Leute von Cyrenä herbei, um Hilfe zu leisten; zwei Mädchen würden von dort mit Gewalt herausgezerrt und die Priesterin selbst beleidigt (*V.* 641 ff.). Dämones ruft seine Knechte; sie dringen in den Tempel ein, und Dämones folgt ihnen selbst. Palästra und Ampelisca fliehen aus demselben. Alsbald schleppen die lorarii des Dämones den Kuppler Labrax herbei. Er behauptet, die Mädchen seien Sklavinnen. Daemones jedoch vermutet sofort, er sei jener Affe aus seinem Traumgesichte und lässt ihn überwachen. Plesidippus und Trachalio kommen dazu. Plesidippus will ihn vor den Richter führen, wohin Charmides ihm folgt (*V.* 890):

Verum tamen ibo, ei aduocatus ut siem,
Siqui mea opera citius addici potest.

Den vierten Akt beginnt Daemones, bis ihn seine Frau, welche bereits auf die beiden Mädchen eifersüchtig wird, zu Tische ruft. — Der Fischerknecht Gripus tritt auf; er hat zwar keine Fische, aber den Mantelsack des Kupplers aus dem

Meere gezogen. Trachalio sah ihm hierbei zu und verfolgt nun seine weiteren Schritte. Er beginnt mit ihm einen Streit um den Besitz des Mantelsackes, einen Streit „so ganz seerechtlicher Natur, dass man sich in die Seele eines ewig prozessierenden Atheners hineindenken muss, um in einem romantisch eingeführten Stück in der Ordnung zu finden, dass es zur Hälfte und mehr in wirklichen Prozessverhandlungen besteht".[1]) Dämones kömmt mit den zwei Mädchen, Trachalio verrät den Fund des Gripus und seinen Inhalt, und so erkennt Dämones in Palästra seine längst verlorene Tochter.

Den fünften Akt eröffnet der glückliche Vater Daemones. Er will seine Tochter dem jungen Plesidippus zur Frau geben, da er von ihrer Liebe erfahren hat. Nochmal macht Gripus Versuche bei Dämones, den aufgefischten Mantelsack sich zu erstreiten. Unterdessen hat Trachalio seinem Herrn Plesidippus berichtet, was mit Palästra vorging, und seine Freiheit erhalten. Jubelnd eilt er herbei, nachdem Labrax vom Richter Palästra abgesprochen wurde. Labrax will nun Ampelisca holen, um sie, „de bonis quod restat reliquiarum" (*V.* 1287), heimzuführen.

Gripus kann noch immer den ihm abgenommenen Mantelsack nicht verschmerzen. Labrax hört seine Klagen. Er bietet ihm drei-, vier-, fünfhundert u. s. w. Drachmen, zuletzt ein „talentum magnum" (*V.* 1330), um ihn zurückzuerhalten, da er allerlei enthalte (*V.* 1318):

> Talentum argenti commodum magnum inerat in crumina,
> Praeterea sinus, cantharus, epichysis, gaulus, cyathus.

Dies beschwört er bei der Venus Cyrenensis (1338).

Daemones naht; er giebt Labrax den Mantelsack unversehrt zurück:

> Omnia insunt salua: una istinc cistella exceptast modo
> Cum crepundiis, quibus hodie filiam inueni meam.

(*V.* 1362). Infolgedessen verlangt Gripus sein versprochenes Talent. Labrax weigert sich. Daemones hält ihn zur Zahlung an; allein fügt er bei (*V.* 1384):

> quod seruo meo
> Promisisti, meum esse oportet.

Auch hierzu lässt sich Labrax herbei. Gripus widerstreitet heftig; Daemones aber löst die Sache anders; er nimmt das Talent; um die eine Hälfte soll Gripus, um die andere

---

[1]) Rapp a. a. O., 570.

Ampelisca frei werden. Labrax stimmt ein. Gripus erfährt nichts, da Dämones leise mit dem Kuppler verhandelt. Erst des Dämones Einladung an Gripus und den Kuppler „Vos hodie hic cenatote ambo“ (*V.* 1423) zeigt ihm seine Freilassung (die „manumissio per mensam“) an.

Die Handlung des Stückes ist eine ziemlich reichhaltige. Auf Dämones liegt ihr Schwerpunkt. Seine ernste Ruhe und sein würdiges Auftreten, ob auch er der Liebe nicht völlig unzugänglich (*V.* 896) und seiner Frau gegenüber etwas furchtsam ist (*V.* 1046: „Metuo propter uos mea uxor ne me extrudat aedibus“), halten und lösen das Stück in befriedigender Weise.

Plesidippus, der „adulescens strenua facie, rubicundus, fortis“ (*V.* 313), hat einen treuen Gehilfen an seinem Diener Trachalio, der alles für seinen Herrn übernimmt, und dessen Versicherung (*V.* 1271): „Quod rogas, censeo“ sich überall als wahr erweist.

Eine höchst liebliche Gestalt ist Palästra. Mit drei Jahren hat sie ihren Vater verloren (*V.* 744: „Trima quae periit mi“), doch denkt sie stets ihrer Eltern (*V.* 216):

Haec hauscitis, mei parentes, me nunc miseram ita esse uti sum:

Sie wiederzufinden, ist ihre einzige Hoffnung; darum geht ihr das Kästchen über alles (*V.* 1144):

O mei parentes, hic uos conclusos gero!
Huc opesque spesque uostrum cognoscendum condidi.

Kindespflicht ihren Eltern gegenüber üben zu dürfen, wäre ihr höchstes Verlangen (*V.* 190 ff.). Lieblich naiv zeigt sie sich in der Szene, da Labrax ihr neuerdings nachstellt. Unendlich viel Wahres liegt in ihrer Rede. Entschlossen ruft sie (*V.* 684):

Certumst moriri quam hunc pati [grassari] lenonem in me;

schnell aber obsiegt die Weiblichkeit wieder:

Set muliebri animo sum tamen: miserae [quom uenit] in mentem
Mihi mortis, metus membra occupat.

Ampelisca, die „lepida mulier“ (*V.* 415), ist etwas freier gezeichnet. Sie ist voll Lustbarkeit („mea hilara,“ *V.* 420), und selbst im Unglücke verlässt sie der gute Humor nicht. Sie nennt sich „aetatem hau malam male“ (*V.* 337). Sceparnio entwirft in der mehr genannten Szene (II, 3) ein reizendes Bild von ihr (*V.* 421):

Veneris ecfigies haec quidemst.
Vt in ocellis hilaritudost: heia corpus quoius modi:
Subuolturiumst, illut quidem ‚subaquilinum‘ uolui dicere.
Vel papillae quoius modi: tum quae indoles in suauiost,

die selber sagt (*V.* 425):

Non ego sum pollucta pago.

Der Kuppler Labrax, „cum inraso capite“ (*V.* 1303), ist als solcher schon der Spott der Leute (*V.* 1284):

Nam lenones ex gaudio credo esse procreatos:
Ita omnes mortales, siquid est mali lenoni, gaudent.

Das Schiff scheitert, das einen solchen Schurken trägt (*V.* 505), einen Kuppler, dessen Name alles Schändliche in sich birgt (*V.* 651):

Fraudis, sceleris, parricidi, periuri plenissumus,
Legirupa, inpudens, inpurus, inuerecundissumus:
Vno uerbo apsoluam: lenost: quid illum porro praedicem?

Plesidippus schildert ihn (*V.* 125):

Ecquem tu hic hominem crispum, incanum uideris,
Malum, periurum, palpatorem,

und derber noch Trachalio (*V.* 316):

Ecquem
Recaluom ac silonem senem, statutum, uentriosum,
Tortis superciliis, contracta fronte, fraudulentum,
Deorum odium atque hominum, malum, mali uiti probrique plenum.

Wie der in jeder Komödie meineidige Kuppler mit dem Eide umspringt, sehen wir hier sich vor unsern Augen entwickeln. Seinen Grundsatz (*V.* 1355):

Meus arbitratust, lingua quod iuret mea,

führt er Gripus gegenüber praktisch durch (*V.* 1373):

Iuratus sum, et nunc iurabo, siquid uoluptatist mihi:
Ius iurandum rei seruandae, non perdundae conditumst.

Der zweifelhafte Freund des Kupplers, Charmides, trägt zur Komik einzelner Stellen wesentlich bei.

Sceparnio ist trotz seiner rauhen Aussenseite, und ob er auch einem Manne gleicht, der Sklaven zum Markte treibt (*V.* 584, „uenalis illic ductitauit, quisquis est“), und herzlos scheint („non est misericors,“ *V.* 585), doch ein „peculiosus seruos adprobe“ (*V.* 112), und dass er, wenigstens Ampelisca gegenüber, nicht gefühllos ist, haben wir zur Genüge gesehen.

Die Priesterin der Venus ist eine ehrwürdige Frau (*V.* 406, „neque digniorem censeo uidisse anum me quemquam“), welche,

obgleich selbst dürftig voll Mitleid gegen andere ist (*V.* 281: „Misericordior nulla mest feminarum.")

Hervorragendes Interesse bietet noch die Gestalt des Gripus. Er trägt sich mit kühnen Gedanken.[1]) Eine grosse Stadt will er bauen, die seinen Namen tragen soll (*V.* 934: „Oppidum magnum commoenibo: ei ego urbi Gripo indam nomen"). Er berechnet, was alles ihm der Mantelsack eintragen wird, obwohl der künftige „rex" jetzt noch „aceto pransurust et sale" (*V.* 937). Wiewohl er zu seinem Herrn sagt (*V.* 1234): „Isto tu 's pauper, quom nimis sancte pius 's," erweist er sich doch sonst als einen getreuen Diener, der rührig für seinen Herrn arbeitet und nichts so sehr verabscheut, als die Trägheit (*V.* 922 ff).

Eine interessante Modernisierung des Rudens ist Lodovico Dolces Komödie „Il Ruffiano".[2])

An die Leser heisst es: „La presente Comedia, gia piaceuole inuentione di Plavto o di Autore greco, da cui egli la si togliesse, fu dal medesimo intitolata Rudente da quelle funi, onde sono sostenuti le reti de pescatori: hora sotto nome di Roffiano, dalla persona ch' interuiene, come altre volte sotto quelle di TA. si rappresenta." Der Prologo bezeichnet die Komödie als „fatta di uecchi panni, ma questo ui dee essere inditio della sua bontà; perche le cose uecchie sono migliori che le nuoue . . . Vedrete adunque la nostra Comedia uestita di habito antico, e ridrizzato alla forma moderna."

I. Akt. Lorenzino (Plesidippus) spricht von den Leiden der Liebe. Er ist begeistert von seiner Lauretta, welche der Kuppler mit sich fortnahm, und die er nicht mehr auffinden kann. Allein und sorgenvoll irrt er an diesem Gestade, da tritt Malpensa (Sceparnio) aus dem Hause. Was für Sceparnio Alkmenes Sturm war (*V.* 86), ist Malpensa die Sintflut, „al tempo di Noè." So war der Sturm dieser Nacht. Lorenzino schreitet auf ihn zu und frägt ihn: „Haresti per auentura, fratellino da bene, ueduto in questo paese un' huomo co capeli rizzi, col naso schiacciato, con le mascella grandi, con due peluzzi in barba, con guatatura torta, nero cõme un carbone?" dieselbe

---

[1]) Von seinem Monolog sagt E. Sommer („Les comédies de Plaute") II, 316: „L'on admirera son monologue qui n'est pas sans analogie avec le Pot au lait de notre la Fontaine."

[2]) Il Rvffiano, Comedia di M. Lodovico Dolce, tratta dal Rudente di Plauto. Di nvovo ricorretta e ristampata. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. 1560 (48 fol.). Klein. IV, *828*. — Nochmal einen Ruffiano brachte 1638 Lorenzo Stellato.

Frage, welche Plesidippus (*V.* 125), jedoch an Dämones, stellt. Hierher, lautet Malpensas Erwiderung, kommen nur solche, „che hanno per diuenir santi a Roma." Malpensa ist, gleich Sceparnio, eine ganz hübsche Figur; er ist um keine Antwort verlegen und hat Überfluss an witzigen Worten. Wenn ihm Lorenzino anvertraut, dass er liebe, und dass ihn die Liebe treibe, wundert er sich. Warum treibst du nicht vielmehr jene? „Perche non spingete lui ancora?" Lorenzino erzählt weiter, wie er aufs höchste gegen den Kuppler erbittert sei. Ganz Chioggia habe er vergeblich durchsucht, um ihm auf die Spur zu kommen, nun wolle er auch noch die Kirche nach ihm durchforschen, welche hier das fanum Veneris (*V.* 128) vertritt.

Isidoro (Daemones) tritt auf mit einem Vergleiche zwischen dem Alter und der Jugend. Dann wendet er sich an seinen Diener Malpensa, im allgemeinen nach Plautus (*V.* 98 ff.). Das Landhaus muss ausgebessert werden; „ha piu occhi che non ha la coda d' un pauone." (*V.* 102, „nunc perlucet ea quam cribrum crebrius.) Zu Isidoro gesellt sich sein Nachbar, der alte Lucretio, der jüngst erst hier eingemietet hat. Er beginnt mit einem Fluche auf die Ehe und die Weiber und erzählt seine Geschichte. Er hatte in Venedig ein reiches Handelshaus. Sein Sohn fing mit einem Mädchen eine Liebschaft an, das bei einem Kuppler erzogen worden war. Da seine Frau dies Verhältnis durchaus nicht dulden wollte, entfloh vor einem Vierteljahre sein Sohn, und auch der Kuppler hat sich fortgemacht. Die Frau trifft alle Schuld. Missmutig brach der Alte auf, verliess Venedig und seine Frau, mietete hier „queste pepponaie" in Chioggia und will nun von allem nichts mehr wissen. Isidoro tröstet ihn, sein Sohn werde wieder kommen; es treten ihm jedoch selber dabei die Thränen in die Augen; denn er gedenkt seines Töchterchens, seines einzigen Kindes, das ihm im letzten Kriege spurlos verschwand. Malpensa selber möchte weinen, aber er kann es nicht, „auanti che io non habbia beuuto: che pare se io non beuo che gli occhi miei siano asciutti." Darum geht er zum Trinken.

II. Akt. Malpensa sieht vom Dache des Hauses aus eine Barke, in welcher sich zwei Mädchen befinden, im grossen Ganzen nach *V.* 162 ff. — Dem klagenden Lorenzino, der auch in der Kirche seine Lauretta nicht fand, erzählt Malpensa, was er eben erblickte, worauf dieser nach dem Hafen eilt. Indessen bei Plautus Palästra und Ampelisca sich auf einige Zeit verlieren und erst auf der Bühne wieder finden, treten hier Lauretta und Giulia mit einander durchnässt auf. Ihre einzige Freude ist, dass der Kuppler im Meere versank; doch jammert Lauretta um ihren Lorenzino; lieber wollte sie von

tausend Wölfen gefressen, als noch an einen andern Mann vergeben werden. Anders denkt hierüber die heitere Giulia.

Crespo, Lorenzinos Diener, verbreitet sich über die verschiedenen Arten von Herren. Der seinige gehört zu denjenigen, welche in einem Augenblicke hundert Befehle geben; „come se egli si potesse in una uolta abbaiar, mordere, soffiare e sorbire.“ So soll er jetzt Lauretta suchen, beim Schiff bleiben, nach dem Kuppler forschen, Chioggia ausspionieren u. s. w. Ohne erst, wie bei Plautus (*V.* 306—330), sich bei den Schiffern zu erkundigen, trifft Crespo hier sofort Lauretta und Giulia, während Trachalio späterhin nur auf Ampelisca stösst. Lauretta erzählt, wie der Kuppler sie zu Schiffe gebracht, wie sich ein Sturmwind erhoben habe, und wie sie kaum sich retteten. Doch ihr „catenino d'oro“ und ihre „paternostri di ambra,“ sind mit dem Kästchen, in welchem sie lagen, vom Meere verschlungen worden. Wertvoll zwar waren sie nicht, sonst hätte sie der Kuppler längst zu sich genommen; aber auf die Spur ihrer Eltern hätten sie führen können (*V.* 390). Die Mädchen gehen in die Kirche, um ihre Kleider zu trocknen.

Eingeschoben ist ein kleiner Monolog Lorenzinos über seine Liebe zu Lauretta. Giulia klopft an Isidoros Haus und stört den eben einige Stanzen vortragenden Malpensa. Sceparnios: „Quist qui nostris tam proterue foribus facit iniuriam“ (*V.* 414) giebt zu weiteren Witzworten Veranlassung; doch ist die folgende hübsche Unterredung Sceparnios und Ampeliscas nicht verwertet. Malpensa holt auf Giulias Bitte Wasser; diese erblickt zu ihrem Entsetzen den Kuppler und eilt ab. Vor Malpensas Monolog über die Süssigkeit des Wassertragens für Giulia hat Dolce eine Szene zwischen dem Kuppler und dem hostiere gesetzt, in welcher der Kuppler dem letzteren bittere Vorwürfe macht, dass er ihn veranlasst habe, Venedig zu verlassen; im Ganzen genau der Dialog des Labrax und Charmides im Originale. — Malpensa kömmt mit den Wassereimern: „Doue entra amore, le fatiche sono piaceri.“ Die Idee ist nach *V.* 459—485, der Monolog jedoch wesentlich gekürzt. Aus den wenigen Worten, welche nachher Malpensa mit den beiden Fremden wechselt, ersieht er, dass es sich um das Mädchen handle, welches ihm den Eimer übergab. Da dieser ins Kloster gehört, geht er gleichfalls dorthin.

III. Akt. Malpensa hat die Mädchen bitter weinend angetroffen, und ein „valentuomo“, welcher bei ihnen nahe war, jagte ihn weiter, „come si caccia una pecora.“ Aus Rache dafür verrät er dem Kuppler und seinem hostiere, dass sie in der Kirche sind, ganz nach Plautus (*V.* 564):

Scep. Hic in fano Veneris.
Labr. Quot sunt?
Scep. Totidem quot ego et tu sumus.
Mal. Le giouane che perdute hauete sono in quella Chiesa.
Sec. Quante sono elle?
Mal. Quanti saressimo tu & io.

Malpensa will die Liebe, die ihn so rasch gefesselt hat, wieder vergessen; denn „se subito non si leua, egli fa doppio male & con fatica si manda fuori".

Eine neue Szene hat Dolce eingeschoben, die hinsichtlich der Prahlereien des Kupplers an den Miles gloriosus erinnert und auch etwas die Szene des Amphitruo nahelegt, wo Mercur-Sosia von seinen Thaten spricht, um Sosia abzuschrecken. Crespo bangt um die zwei Mädchen in der Kirche. Er will dem Kuppler Schrecken einjagen, andrerseits aber schneidet auch dieser gewaltig auf in der gleichen Absicht. So ganz Pyrgopolinices lässt sich der Secco, Kuppler, vernehmen: „Tutto l' ho guadagnato con queste pugna. Pensate se elle mi daranno ancora le giouani. Et quando e non bastasse l' amazzare un' huomo, raccordate quando con un pugno spezzai un elmo in testa a uno Svizzero, come egli fosse stato di cartone? & a un Francese ruppi le ossa come fanno i Baccigli . . . . . Et quando io cominciò, non ueniste miga a metterui in mezzo, perche alhora io diuengo cieco, & nella furia do cosi a gli amici come a i nimici" u. s. w. Bei dem in den Klassikern so sehr bewanderten Dolce geht man nicht irre, wenn man darin Reminiszenzen an Plautus sucht. Crespo lässt sie gewähren, um sie endlich ins Netz zu locken.

Nun geht die Szene wieder auf Plautus (*V.* 615 ff.) über. Isidoro tritt aus seinem Hause, da eben Crespo die beiden Fremden in die Kirche sperrt. Laut schreit nun Crespo, die Kirche werde entweiht, die Kruzifixe zu Boden geworfen, alles entheiligt; Lutheraner, Leugner der päpstlichen Schlüsselgewalt und der Fasttage, seien drinnen. „Sono Lutherani: due ghiotti della scola di Martin Luthero . . . Essi hanno rotta la cassetta da i danari con dire che le limosine non uagliono, che noi siam predestinati . . . . che 'l Papa non ha le chiaui & che non puo aprire ne serrare . . . che non si dee digiunare, ne far quaresima, ne mangiar pesce di Venerdi ne di Sabbato . . . ." — eine hübsche Rückwirkung der Reformation auf das fromme Italien von 1550! Sofort werden Leute gesammelt, um die Häretiker zu strafen. So ist aus dem plautinischen Tempelschänder (*V.* 650), „qui deos tam parui pendit (*V.* 646); qui sacerdotem audeat uiolare" u. s. w., unter Dolces Modernisierung ein Protestant geworden, ein Mann, der soeben für das Gegenteil — die Erhebung Gottes und die Würde

seiner Priester — stritt, zur selben Zeit, da, um bei unserm Thema zu bleiben, die Schamlosigkeit des italienischen Lustspiels, wie es zumeist dort die Kleriker pflegten,[1]) den Massstab des Glaubens und der Sitte jenes Landes in jeder Szene bietet.

IV. Akt. Die beiden „Lutheraner" sind gefesselt worden. Das eine der Mädchen jedoch, „la maggioretta," erinnert Isidoro auffällig an seine verlorne Tochter. Da ihm Crespo sagt, Lauretta sei eine Treuigiana, erklärt Isidoro, auch er stamme von daher. Crespo meint, er solle das Mädchen in sein Haus führen. Isidoro aber wagt dies nicht; „che io ho una donna cotanto maladetta che subito si darebbe a credere che elle fossero ree femine & caccierebbe di casa & me & loro;" ein Motiv, das in diesem Stücke nur angedeutet (*V.* 895):

> Set uxor scelesta me omnibus seruat modis,
> Nequi significem quidpiam mulierculis,

im Mercator weiter durchgeführt ist. Er will sie also, da er sie nicht verstossen kann, zu seinem Nachbarn thun, „perche egli è buono huomo & da bene."

Vergeblich hat indessen Lorenzino allenthalben seine Lauretta gesucht. Er spricht, wie schon in einem früheren Auftritte, von Selbstmord, falls er sie nicht fände. Mittlerweile ist der alte Lucretio hocherfreut, in dem einen der zwei Mädchen, die Isidoro in sein Haus brachte, die Geliebte seines Sohnes entdeckt und gehört zu haben, dass auch dieser hier weile. Er erzählt sodann den Traum von den Schwalben und dem Affen, genau wie bei Plautus (*V.* 594), nur dass ihn dort Dämones träumte.

Tagliacozzo, Lorenzinos Diener, hat unterdessen den Versuch gemacht, bei Simona, der Mutter seines jungen Herrn, für diesen fünfzig Scudi zu bekommen. Er erzählte ihr eine Lügengeschichte, dass ihr Sohn bei einem Schuhmacher sei, dessen Tochter er ehelichen müsse, zu welchem Zwecke er dieses Geld bedürfe. Simona glaubte ihm nicht und schickte ihn mit leeren Händen fort; doch aber liess ihr die Sache keine Ruhe. Sie fuhr nach Chioggia, ungeachtet ihres Schwures, ihren Gatten nie wieder aufzusuchen, und, hier angekommen, begegnet sie Tagliacozzo. Dieser macht ihr ein langes Märchen vor. Ihr Mann habe es den Türken nachgemacht und sich einen Harem gegründet; „egli ha tolte tante moglie quante egli puo pascere,

[1]) Lehrreich für diesen Punkt ist K. v. Raumer, Geschichte der Pädagogik vom Wiederaufblühen klassischer Studien bis auf unsere Zeit. Stuttgart 1843. I, 55. 56.

& far loro le spese. Zunächst habe er zwei Weiber genommen. Simona ist aufs höchste erbittert über die beiden; Tagliacozzo aber erringt die gewünschten fünfzig Scudi. — Simona — „pareua un Drago che soffiasse fuoco per la bocca“ — wirft Lauretta und Giulia zum Hause hinaus in einer vielleicht dem Mercator nachgeahmten Szene. Sie suchen Hilfe bei Isidoro; aber auch über diesen fällt das gekränkte Weib her. Sie fordert ihre Mitgift und, was ihr gehört, hinausbezahlt zu erhalten. — Tagliacozzo bringt mit dem Gelde Lorenzino die frohe Botschaft, dass Lauretta hier sei, und will ihn sofort zu ihr führen.

Nach diesen Episoden, die Plautus nicht kennt, geht das Stück wieder auf das Original (*V.* 906) zurück. Merenda, der plautinische Gripus, freut sich des aus dem Meere gezogenen Schatzes. Nun ist er ein gemachter Mann. Zu ihm gesellt sich, wie im Originale, Crespo, der ihn wegen seines Fanges zur Rede stellt: „Odi, galant' huomo, se tu pigli pesce, egli è tuo, perche e nasce in mare: ma se tu pigli Tasche, non nascono nel mare.“ Während ihres Wortwechsels kömmt Isidoro mit den Mädchen und verspricht ihnen seinen Schutz. Sie erkennen die Kassette und den Inhalt derselben. Lauretta berichtet, dass ihr Vater aus Treuigi, ihre Mutter Brigida de i Lomellini war, worauf die Erkennung folgt. Sie gehen ins Haus, wie bei Plautus, zu ihrer Mutter. Auch Merendas Worte: „O sciaurato che fu io a non guardarmi ben d' intorno prima che io trahessi fuori la rete dell' acqua. Mi uien uoglia d' impiccarmi,“ stammen aus Plautus (*V.* 1184):

Sumne ego [homo] scelestus, qui illunc hodie excepi uidulum?
Aut quom excepi, qui non alicubi in solo apstrusi loco?
— — — — — — — — — — — — — —
Quid meliust quam ut hinc intro abeam et me suspendam clanculum.

V. Akt. Tagliacozzo sieht ein, dass er eine riesige Verwirrung verursacht habe, welche gelöst werden müsse. So erzählt er Simona eine weitere Fabel, dass ihr Sohn sich von der Schuhmacherstochter loszumachen gewusst habe und sie nun nicht zu heiraten brauche. Auch die Sache mit den beiden Mädchen bringt er ins Reine.

Hocherfreut sendet Isidoro zu Lucretio, sein Sohn möge seine wiedergefundene Tochter heiraten. — Merenda ist untröstlich über den Verlust seines Fanges; erbitterter aber ist der Kuppler, dass er „che da' primi anni fui alleuato nelle scole de' mariuoli, de' barrattieri & truffatori, mi sono lasciato cogliere a un famiglio.“ Er, „il quale non uidi mai libro ne carta di Lutherano alcuno,“ kam so übel an. Es bleibt ihm nichts übrig,

als sich in Güte an Lorenzino um die fünfzig Dukaten zu wenden und alle Schuld auf den hostiere zu schieben.

Unterdessen hat Lorenzino alle diese freudigen Mitteilungen von Crespo gehört. Zum Schlusse veranlasst Tagliacozzo den Kuppler zur Flucht, indem er ihm vorstellt, dass es ihm schlecht ergehen werde, nachdem das Mädchen seinen Vater wieder gefunden habe. Der Schluss ist im allgemeinen nach Plautus.

Dolces Stück ist eine frische, lebhafte Komödie, in welcher es dem Dichter gelungen ist, von mancherlei neuen Verkettungen und Intriguen nicht ohne Vorteil Gebrauch zu machen.

Eine spätere italienische Übersetzung stammt von Redi: „Il Rudente di Plauto col Testo latino a canto, onde chi legge possa agevolmente raccorre, se la versione in Versi toscani sciolti corrisponda alla venustà del Dramma Latino di Monsg. Balì Gregorio Redi im zweiten Bande seiner Werke. Vened. (Recurti) 1751.[1])

●

In England erschien im Jahre 1694. „Rudens." A comedy translated from Plautus by Lawrence Echard.[2]) — Über die amerikanische Bearbeitung (von St. Louis 1884) war oben (S. 44) die Rede. Die amerikanische Bearbeitung hat sich genau an das Original gehalten. Der leno ist, wohl leicht erklärlich, zum slave-dealer geworden. Nur weniges erscheint gekürzt. So fehlt der launige Traum des Dämones (*V.* 747; infolge davon natürlich *V.* 771 ff.). — Die erste Szene des vierten Aktes (*V.* 892—906) ist ausgeblieben; auch die Reden des Gripus sind stark zugeschnitten (z. B. *V.* 1193—1208).

Einiges ist im Englischen sehr gut ausgedrückt worden. Das Wortspiel mendicus und medicus (*V.* 1304):

Grip. Quid tu? num *medicus* quaeso 's?
Labr. Immo edepol una litera plus sum quam *medicus.*
Grip. Tum tu *Mendicus* es?

lautet trefflich im Englischen:

Grip. Pray, are you a *medical* man?
Labr. No by Pollux, I 'm one lettre more than a *medicant.*
Grip. Are you then a *mendicant?*

---

[1]) Argelati. III, 236.

[2]) Halliwell, pag. 217. This play together with two others from the same author are published in one volume and dedicated to Sir Charles Sedley.

Zum Schlusse sprechen alle noch die Verse:

> Farewell, dear friends, now give applause
> And happy live by fate's fixed laws.

Dass der romantische Teil des Rudens an manches andere, z. B. auch an einzelnes bei Shakespeare, erinnert, ist Zufall. Es ist richtig, wenn es bei Rapp[1]) heisst: „Es lässt sich hier selbst der Stoff mit einem Shakespearischen Stück noch zusammenhalten, nämlich mit dem Sturm. Beide Stücke kommen in der Äusserlichkeit überein, dass sie mit einem Seesturm und Schiffbruch sich introduzieren, und dann auch in dem bedeutenderen Umstande, dass in diesem Zufall beidemale die eigentliche Katastrophe des Stücks enthalten ist und, in der Art vorausgehend, das Übrige eigentlich als Nachverhandlung nachbringt, durch die Situation, die der Schiffbruch hervorgebracht hat. Beide Stücke haben durch diese Anordnung etwas nachlässig Anziehendes erhalten, was wir doch nicht anders als den Operneffekt nennen möchten, das ist, ein selbstgefälliges Verweilen in Lieblingssituationen, die sich sonst los genug an einander reihen."

Eine andere Reminiszenz bietet äusserlich Shakespeares Perikles durch den Schiffbruch und seine Folgen, und im Stücke selbst die Fischer, von denen einer den für Perikles glückspendenden Harnisch mit seinem Netze fischt (II, 1).

Eine deutsche Bearbeitung des Rudens findet sich im zweiten Teile von Goldhagens Anthologie (Brandenburg 1767) und von Leo Lipsius (Schmalkalden 1768).[2])

In Frankreich erschien die Übersetzung der Dacier im Jahre 1683; „die Jungfer Helena Baletti Riccoboni hat es sehr artig unter dem Titel ‚le Naufrage' nachgeahmt. Diese Nachahmung ist zu Paris 1726 in 12⁰ und 1730 gedruckt."[3]) Helene Baletti, mit dem Beinamen Flaminia, war die Gattin des Louis Riccoboni, genannt Lelio.[4])

Die Bibliotheken von Berlin, Dresden, München, Wolfenbüttel u. a. besitzen diese Bearbeitung nicht.

---

[1]) A. a. O., S. 568.

[2]) Sulzer, 705b.

[3]) Lessing, Beiträge, S. 51. — Auch an Opern fehlt es nicht. Ob indessen die zahlreichen bei Clément (S. 473. 474) genannten Opern „le Naufrage" von Hoffmeister (1790), Kerpen (1786), Romberg (1791), Gassner (1814), Volkert (1815) oder P. C. Guglielmis Naufragio fortunato (cc. 1787) hierher zu zählen sind, ist fraglich. Viele dieser Stücke können auch mit L. v. Holbergs Glücklichem Schiffbruche, deutsch im ersten Bande der dänischen Schaubühne (S. 135—339) zusammenhängen.

[4]) Beauchamps, Recherches. IV, 152. — Voisenon, Oeuvres. IV, 147. — Einen „heureux naufrage" gespielt am 9. Juni 1720, den Werken Barbiers beigedruckt, nennt Beauchamps. IV, 138.

XVIII. Stichus.[1])

So wie der Stichus vorliegt, wird man über das Urteil des Cammerarius, der ihn argumentum „leve et futile" nennt, und die Abweisung desselben seitens französischer Kritiker[2]) schwerlich hinauskommen. Rapp hat das Stück zu retten versucht. Ihm ist der erste Akt ein Idyll, wie das fünfzehnte des Theokritos und der Mimus des Sophron; wer ihn liest, wird ausrufen müssen: hier ist dasselbe, dieselbe Manier, dieselben Gedanken, Wendungen und Gewöhnungen; hier ist derselbe Dichter, mit einem Wort: hier ist ein Mimus des Sophron![3]) Und so würde der „verachtete Stichus zu den interessantesten Stücken unsrer Sammlung gehören". Da nun aber auch Rapp zugestehen muss, dass das Lustspiel derartig ist, dass man es einem hervorragenden, sonst so formvollendeten Dichter, wie Menander, nicht zumuten darf, dass er „doch auch einmal ein Drama schreiben konnte, dem absolut etwas fehlt, was ein Stück nicht zu einem guten Drama, sondern überhaupt zu einem Drama macht",[4]) dass er, der sonst gerade in der Intrigue gross ist, „hier hinter dem, was der ungeübteste Anfänger zu machen wüsste, weit zurückgeblieben" ist, und dass das ganze Stück „ein so seltsames Gemengsel von Szenen, Dialogen, Stilen, die unter sich gar nichts gemein haben," sei, so scheidet er es in vier Hauptteile: 1. die guten Weiber; 2. die Heimkehr des Herrn; 3. der geprellte Parasit; 4. ein Sklavenmimus. Diese Teile hätte Plautus nach griechischen Quellen bearbeitet, durch Monologe u. dgl. lose verknüpft, und „wenn der Dichter uns, wie es scheint, in diesem Stücke eine Musterkarte von Stilen zum besten giebt, so hat er wenigstens psychologisch richtig einen das andere zudeckenden Schluss dem ganzen Quodlibet angehängt".[5]) „Es ist also dieses Stück ein Quodlibet, in dem uns aber Parzellen aufbehalten sind von so hohem Wert, dass sie andere ganze Stücke aufwiegen, und darum Dank der Vorsehung, die es uns erhalten hat."[6])

Binder[7]) sagt über das Lustspiel: „Den Gegensatz des frivolen, zügellosen Taumels gemeiner Seelen nach überstandenen Mühen zu der gemessenen und würdigen Freude ehrenwerter

[1]) Hier ist zitiert nach Fleckeisen.
[2]) Rapp, S. 1785.
[3]) Ebenda, S. 1780.
[4]) Ebenda, S. 1781.
[5]) Ebenda, S. 1785.
[6]) Ebenda, S. 1786.
[7]) A. a. O., S. 6.

Männer, die sich des Besitzes treuer Weiber wieder wert gemacht haben, zu schildern, das scheint die poetische Tendenz dieses etwas flüchtig skizzierten Lustspiels zu sein." Er nennt es ein „Quodlibet mimisch dialogischer Szenen nach griechischen Dichtungen."

Teuffel[1]) urteilt: „Der Stichus ist ein rätselhaftes Stück. Ich will gern glauben, dass es, wie Ritschl Parerg. I, S. 280 A. angiebt, in sehr unvollständiger Gestalt auf uns gekommen ist, wiewohl Ladewig doch wohl des Guten zu viel thut, wenn er meint, das Vorhandene sei nur etwa die Hälfte des ursprünglichen Ganzen; aber ich sehe nur nicht recht, was das vollständige Stück weiter enthalten haben soll, welche angefangene Handlung, welche eingefädelte Intrigue darin zu Ende geführt werden mochte. Sollte etwa das ernsthaftere Herrenmahl durch das Sklavengelage verdrängt worden sein? Oder spielte darin besonders Stichus eine Rolle und rechtfertigte den gewählten Titel? Oder war es darauf angelegt, dem hetzerischen Alten mittelst der erbetenen Konkubine eine Beschämung zu bereiten?" u. s. w.

Der erste Akt führt uns Philumena und Pamphila ein, deren Ehegatten nun schon drei Jahre von Hause abwesend sind (*V.* 29):

> Nam uiri nostri domo ut abierunt,
> Hic tertiust annus.

Ihr Vater Antipho möchte sie gerne wieder verheiraten, obwohl er sie zu diesem Schritte nicht gerade zwingen will; die beiden Frauen jedoch weigern sich, voll kindlichen Respektes zwar, doch aber mit Entschiedenheit, dies zu thun. Sie zeigen sich voll Liebe und Treue gegen ihre abwesenden Männer. Philumena schickt ihre Magd, Crocotium, nach dem Parasiten Gelasimus; er soll sich am Hafen, wo Tage lang der Fischerknabe Pinacium sitzt, um Acht zu haben auf die Rückkehr der Gatten, nach Neuigkeiten erkundigen.

Mit dem zweiten Akte tritt der Parasit Gelasimus auf; er jammert über die schlechten Zeiten und denkt bereits daran, Ausrufersdienste („praeconis conpendium," *V.* 194) zu übernehmen. Crocotium belauscht einige Zeit sein Selbstgespräch und meldet ihm dann, er möge zu Philumena kommen. Pinacium betritt freudig die Szene; er hat eine frohe Botschaft (*V.* 300: „Secundas fortunas decent [fastidia et] superbiae"). Philumena zeigt sich; Pinacium befiehlt, alles zu scheuern und zu schmücken; denn er hat am Hafen den Gatten der Philumena, Epignomus, mit

[1]) Studien, S. 277. — Vgl. Sulzer, Theorie etc. I, 240a.

seinem Sklaven Stichus gesehen. Philumena freut sich der Nachricht unendlich, nicht minder Gelasimus; aber Pinacium sagt ihm, Epignomus habe die Parasiten bereits mit sich gebracht (*V.* 388: „Poste autem aduexit parasitos secum"). Gelasimus bleibt demnach nur mehr die Aufgabe, diese wegzubringen (*V.* 401: „Nam ni illos homines expello, ego occidi planissume".

Im dritten Akte kehrt Epignomus, reich mit Schätzen beladen, mit seinem Sklaven Stichus zurück. Er schenkt seinem Diener diesen Tag zur freien Verwendung (*V.* 435, „hunc tibi dedo diem"), worauf dieser den Plan fasst, mit einem andern Sklaven, Sagarinus, ein Gelage abzuhalten. Den Zuschauern sagt er ausdrücklich, dass dies in Athen gestattet sei (*V.* 446):

> Atque id ne uos miremini, homines seruolos
> Potare amare atque ad cenam condicere:
> Licet hoc Athenis nobis.

Gelasimus naht in der Hoffnung, „ridiculis logis" (*V.* 455) seinen „rex" für sich zu gewinnen. Ein günstiges Auspicium berechtigt ihn zu solcher Erwartung. Allein Epignomus hat bereits, wie er sagt, die „oratores populi", die „summi uiri" (*V.* 490) zu Gästen. „Haut aequomst te inter oratores accipi," fertigt er den hungernden Parasiten ab.

Im vierten Akte begrüsst Antipho den angekommenen Pamphilus, den Gatten der Pamphila. Zu ihnen gesellt sich Epignomus, worauf der alte Antipho einen „apologus" erzählt, der darauf abzielt, eine Flötenspielerin zu erhalten. Nochmal tritt nach dem Abgange des Antipho Gelasimus auf und macht bei Pamphilus und Epignomus wiederholte Versuche, eingeladen zu werden. Doch weisen ihn beide ab. (*V.* 630):

> Dum parasitus mihi atque fratri fuisti, rem confregimus.
> Nunc ego nolo mi ex Gelasimo fieri te Catagelasimum.

Von allen diesen Personen tritt im fünften Akte keine mehr auf. Stichus bringt ein Fass Wein. Sagarinus findet sich dabei ein und später die Sklavin Stephanium. Sie beginnen das Gelage. Stichus hat schon früher von der Bühne herab dem „tibicen" Wein gereicht mit den Worten (*V.* 713):

> Bibe, tibicen: [bibe si bibis] bibundum hercle hoc est: ne nega
> Quid hic fastidis quod faciundum uides esse tibi? quin bibis?
> Age siquid agis. accipe inquam: nam hoc inpendit puplicum.
> Hau tuum istuc est uereri te. eripe ex ore tibias.

Nun lässt er ihn nochmal trinken (*V.* 758):

> Tene, tibicen, primum:

und verlangt von ihm ein Tanzlied u. s. w., (*V.* 767):

Age, iam infla buccas: nunc iam aliquid suauiter.
Cedo cantionem ueteri pro uino nouam.

Nachdem sie genug getanzt haben (*V.* 774: „saltatum satis pro uinost"), schliesst das Stück.

Von den beiden Schwestern ist Philumena die ältere (*V.* 41). Sie hält sich für die arme Penelopa (*V.* 1), seit ihr Gatte, den sie so treu liebt (*V.* 48), abwesend ist. Auch Pinacium rühmt ihre Liebe zu ihrem Manne (*V.* 284, „ut decet uirum amat suum [et] cupide expetit").

In nicht geringerem Grade ist Pamphila ihrem Gatten zugethan. In schöner Weise verleiht sie dieser Hingabe Aussprache (*V.* 133):

Placet ille meus mihi mendicus: suus rex reginae placet.
Idem animust in paupertate qui olim in diuitiis fuit.

Sie ist voll Zärtlichkeit, und rühmenswert ist die Pietät, die überall in den Vordergrund tritt (*V.* 7), und die in gleicher Weise dem Vater wie dem Gatten gilt.

Numquam enim nimis curare possunt suum parentem filiae,

ist ihr schöner Grundsatz (*V.* 96). Gleich kindlich gedenkt sie der verstorbenen Mutter (*V.* 109). Interessant ist ihr Urteil über die Weiber, als von einem Weibe gesprochen, (*V.* 129):

Quanta meast sapientia
Ex malis multis malum quod minumumst, id minumest malum.
Qui pote mulieres uitare, is uitet: ut cotidie
Pridie caueat ne faciat, quod pigeat postridie.

Ihr Vater Antipho, ein alter Mann („decurso aetatis spatio," *V.* 81), der, ob er auch mit den Sklaven zankt (*V.* 58), nichts weniger als energisch ist, zieht zwar gegen die abwesenden Ehemänner los (*V.* 14), dennoch aber will er mit seinen Kindern nicht „gerere bellum" (*V.* 82). Die allgemeine Schwäche, den Menschen nach seinem Besitze zu schätzen, legt er auch seinen Schwiegersöhnen gegenüber an den Tag.

Videte, quaeso, quid potest pecunia.
Quoniam redisse bene re gesta me uidet,
Magnasque adportauisse diuitias domum,
Sine aduocatis ibidem in cercuro, in stega,
In amicitiam atque in gratiam conuortimus,

beklagt sich Epignomus (*V.* 410). Die hübsche Erzählung von dem verwitweten Alten, der gerade so alt war, wie er, und zwei

verheiratete Töchter besass, wie er, der seinen Schwiegersohn bat (*V.* 547):

Ego tibi meam filiam bene quicum cubitares dedi:
Nunc mihi reddi ego aequom esse aps te quicum cubitem censeo,

zeigt, dass der „graphicus mortalis" (*V.* 570) in gewissen Dingen noch jugendlich denkt.

Etiam nunc scelestus sese ducit pro adulescentulo.

(*V.* 571.) — Indessen steht er bei seinen Mitbürgern in hohem Ansehen (*V.* 11 ff.).

Von den Schwiegersöhnen ist Epignomus eingehender gezeichnet. Die Freude, mit welcher er sein Haus betritt (*V.* 523), zeigt, dass er die Liebe seiner Gattin verdiente.

Von den Nebenpersonen zieht zunächst der Parasit unsere Aufmerksamkeit auf sich. Er ist in der herkömmlichen Weise gezeichnet. Im Vers 174 erklärt er seinen Namen.

Gelasimo nomen mi indidit paruo pater,
Quia iam a pausillo puero ridiculus fui.

Etwas später dann (*V.* 242) nennt er sich „Miccotrogus". Er ist niemals satt geworden, solange er lebte (*V.* 155):

Famem ego fuisse suspicor matrem mihi:
Nam postquam natus sum, satur numquam fui.

Darum ist er stets zum Essen bereit und so leutselig, dass er eine Einladung nie abschlagen kann (*V.* 181):

Set generi nostro haec redditast benignitas:
Nulli negare soleo, siqui essum uocat.

Ob er bei einer Tafel als Ehrengast oder zu unterst sitzt („imi supselli uirum" *V.* 489; „infumatis infumus" *V.* 493), ist für ihn bedeutungslos. Er hat seine Zunge längst verkauft: „Linguam quoque etiam uendidi datariam" (*V.* 257). Sie kann nur mehr „Gieb" sagen. (*V.* 261: Eccillam quae dicat „cedo"!)

Zerfallen mit der bösen Zeit, scheidet er aus dem Stücke. Wo die Herren selbst Parasiten sind, ist für keinen Gelasimus mehr Raum. „Es ist keine Ehrlichkeit mehr unter den Leuten," sagt Falstaff. So unser Parasit (*V.* 635):

uiden ut annonast grauis?
Viden benignitates hominum ut periere et prothumiae?
Viden ridiculos nihili fieri atque ipsos parasitarier?

Stichus und Sagarinus entwickeln in der Freiheit ihre Sklavennatur. Der leichtsinnige Stichus vergeudet sein erspartes Geld (*V.* 751):

Vapulat peculium: actumst: fugit hoc libertas caput,

um die Lust eines Tages. Würdig steht ihnen Stephanium zur Seite. Sie liebt beide gleich. „Cum ambobus uolo: nam ambos amo“ (*V.* 750).

Diese Analyse des plautinischen Stückes wird es klar machen, warum keine Nachahmung desselben vorliegt, so oft die einzelnen Personen des Lustspiels am Ende auch als Vorbild gedient haben können. Es ist ein problematisches Stück, aus dem erst etwas hätte geschaffen werden müssen, ein Stück, von dem fast nichts zu benützen war.

Um so mehr ist es zu bedauern, dass wir von Lessings Nachahmung: „Weiber sind Weiber“ (Ein Lustspiel in zwey Aufzügen. Berlin 1749),[1]) nur wenige Fragmente besitzen.

Lessings Bruder äussert sich in der Vorrede[2]) nach einer Kritik des plautinischen Stichus, wie folgt: „Aus dem ersten und dem Anfange des zweyten Akts dieses Lustspiels, denn mehr hat mein Bruder davon nicht hinterlässen, kann man nicht recht ersehen, wie er diesen Stoff ganz behandelt haben würde. Der Plan, den er dazu sich so gut entworfen haben wird, als er bei seinen übrigen Stücken allezeit gethan, muss verloren gegangen seyn; ich habe ihn wenigstens nicht finden können. So viel aber sieht man doch schon, dass Hilarien das Ausbleiben ihres Mannes, der sich blos um ihrentwillen ruinirt, lange nicht so nahe geht, als Lauren, die von ihrem Mann tyrannisirt worden. Vielleicht wollte er ein Beyspiel liefern, dass Zärtlichkeit gegen den Mann von gar keinen moralischen Umständen, sondern blos von dem physikalischen Temperamente abhängt, und so unerklärlich als Sympathie ist. Doch was er auch bezweckt haben mag, und wie sehr auch der Dialog darinn gegen den in seinen nachherigen Stücken absticht, so bin ich doch versichert, dass er diesen schönen Hauptstoff mit so abgeschmackter Episode, wie Plautus, unmöglich vernachlässiget hätte.“

Auch in den „Beiträgen“ fasst Lessing die plautinische Komödie als eine Bestätigung ehelicher Treue. Dort heisst es:[3]) „Der

---

[1]) S. 1—47 in G. E. Lessings Theatral. Nachlass ... Erster Theil. Berlin 1784 (s. S. 704). — S. 484—505 bei R. Boxberger a. a. O.
[2]) Pag. XIII.
[3]) S. 51.

Herr von Limiers benennt dieses Stück in seiner Übersetzung den Triumph der ehelichen Treue.[1]) Der Hauptinhalt ist auch so ziemlich dadurch ausgedrückt; ein paar Weiber nämlich, die ihre Männer verlassen haben, wollen sich, des Verlangens ihrer Väter ungeachtet, doch nicht wieder verheirathen, sondern bestehen darauf, die Rückkunft ihrer Männer zu erwarten, welche auch erfolgt. Den Namen hat dieses Stück von dem Knechte, der diese Männer begleitet hat, und sich den Tag der Rückkunft mit seinem Kameraden und ihrer gemeinschaftlichen Liebsten lustig macht."

Was von Lessings Entwurf zu „Weiber sind Weiber" im „Nachlass" steht, ist Folgendes:

I. Akt. In derber Weise verbreitet sich die Kammerjungfer Lisette ihren Herrinnen Hilaria und Laura gegenüber über die „Schufte von Ehemännern", die drei Jahre bereits weg sind. Laura möchte in Thränen um ihren Mann Leander zerfliessen. Hilaria ist heiter. „Wenn es ihm an einem Orte besser geht, als es ihm hier gehen würde, warum sollte ich es ihm nicht gönnen?" Herr Seltarm, ihr Vater, will es nun in Güte versuchen, seine Töchter zu einer Heirath zu bestimmen. Vergeblich! Wohlklang, der Musicus, und Segarin, der Capitain, sind die Freier der beiden Frauen.

II. Akt. Naturalienhändler Labrax, eine Art Parasit, dessen Noth Seltarm ausnützen will.

Was sich bei Boxberger aus der Lessingschen Bearbeitung des Stichus entnehmen lässt, ist Nachfolgendes:

Erster Aufzug. (1.) Die Kammerjungfer Lisette schildert den beiden Frauen Hilaria und Laura gegenüber die Ehemänner als schlimme Leute. Sie hat sie zwar nicht selbst gekannt. „Aber nach Ihrer eignen Beschreibung, so ist der Eine ein Verschwender, der Andre ein Verthuer gewesen." Dennoch weint Laura um ihren Gatten. „Das betrübt mich," sagte sie, „dass ihn vielleicht Gott meinetwegen itzo heimsucht." Hilaria dagegen grämt sich, dass ein Frauenzimmer, wie sie, nur einen Freier haben sollte. Sie will ihrer Schwester ihren Herrn Wohlklang abspenstig machen.

(2.) Der Vater der beiden verlassenen Frauen, Herr Seltenarm, tritt auf. Er hat bisher gegen sie nur „das Rauche herausgekehrt", jetzt will er es in Güte versuchen. Er will die Ehescheidung seiner Töchter bei seinen Freunden, den Konsistorialräten, durchsetzen. Laura spricht wenig; Hilaria will gleichfalls

---

[1]) So schon eine alte Ausgabe von 1513 (Melch. Lotter. Lips.): „Stichus Plautinus pudicitiam ac maritalem fidem etiam in sinistra fortuna seruandam esse docens." (Schweiger, II, 2. 772.)

von ihrem Manne nicht getrennt werden. „Anders wäre es, wenn er gestorben wäre, oder wenn ich gewiss wüsste, dass er mich gänzlich vergessen habe. So lange als Eines von Beiden nicht ist, so lange — —“

(3.) Laura ist entsetzt über den Leichtsinn ihrer Schwester. Sie will stets an ihrem Manne, wo er auch sein mag, „als eine treue und rechtschaffene Frau“ handeln.

(4.) Seltenarm bespricht sich mit der Kammerjungfer Lisette. Sie soll die Heirat der beiden Frauen beschleunigen; „so bliebst du ja hernach alleine im Hause —.“ Lisette will von seiner Zudringlichkeit wenig wissen.

(5.) Herr Wohlklang, der Musikus, frägt bei Seltenarm an. „Nun, mein Herr, werden die Entschliessungen Ihrer Frau Tochter bald mit unsern Absichten harmonieren? Wie lange soll noch diese mir so widrige Dissonanz anhalten? u. s. w.“ Seltenarm tröstet ihn, Laura werde sich noch für ihn entscheiden.

(6.) Wohlklang wendet sich an Lisette um ihre Beihilfe. Diese aber erklärt, hierzu „keine Ursache“ zu haben. Wohlklang versteht sie nicht oder thut so, obwohl sie ihm die Ursache, „warum die Herren Musici componiren, die Diebe stehlen, die Advocaten Advocaten sind, die Dichter singen, die Bettler weinen, die Ärzte Wind machen, die Taschenspieler hexen, die Juden Christen und die Christen Juden werden, kurz die Ursache aller Ursachen — die Hauptur—ur—ursache“ ziemlich nahe legt.

(7.) Der Capitän Segarin tritt auf. Er scheint sich nicht gut mit dem Musicus zu sprechen. Der Capitän entfaltet einige Züge, die an seine grosssprecherischen Ahnen erinnern. „Es ist mancher schlechter Kerl Capitän gewesen. Ich aber stamm' aus einem alten adlichen Geschlechte.“ Noch mehr in der nächsten

(8.) Szene, wo er um Lisettens Beihilfe wirbt. Das Gehirn thut ihm nichts, ob es gesund ist oder nicht. „Zu was ist das einem Soldaten viel nütze?“ Er will keine lange Belagerung. „Ich muss also einen Sturm wagen, einen Generalsturm.“ Lisette soll Hilarie zur „Capitulation“ bewegen. Er könnte ihr Dukaten und Ringe geben. Allein er verspricht ihr „das Allerkostbarste, was ich dir nur geben könnte“ — — „meine ewige Gewogenheit.“ Mit diesem „Bettel“ ist jedoch Lisette nicht zu gewinnen.

(9.) Segarin hat wenig Aussichten. Wenn er die Heirat nicht fertig bringt, so könnte „aus dem gnädigen Herrn wieder ein Schuhputzer werden“.

Andrer Aufzug. (1.) Labrax, ein Name, den Lessing dem plautinischen Rudens entnommen hat, tritt auf. Seltenarm hat ihn rufen lassen.

(2.) Seltenarm weist das Angebot von Naturalien, das ihm Labrax macht, ab. Er will anderes von ihm. „Welches sag'

ich ihm zuerst? Dass er Geld verdienen kann, oder dass ich ihn zu einem Schelmenstreiche brauchen will?" Er frägt ihn, ob er ein ehrlicher Mann sei.

Mit Labrax' Worten endet das Fragment, an dessen Vollendung Lessing vielleicht noch 1755 dachte.[1])

Danzel urteilt über Lessings Bearbeitung:[2]) „Der zweite Gesichtspunkt, den Lessing in die Behandlung des plautinischen Stoffes einführt, ist die genauere psychologische Motivierung, welche die Neuzeit fordert. So lässt er die beiden Schwestern in „Weiber sind Weiber", die bei Plautus nur eben auf ganz gleiche Weise schlechthin ihren Männern ihre Treue bewahrt haben, wenigstens von verschiedenem Charakter sein; ja es scheint fast, als ob die eine, Laura, eine Heuchlerin sein sollte, was dann wiederum den Stoff des Werkes reicher machen musste, und der alte Seltenarm will seine Töchter wieder verheiraten, um mit seinem Dienstmädchen zu leben; worauf übrigens Lessing durch den Einfall bei Plautus gekommen ist: Antipho will seine Töchter „ad absurdum" führen und fragt sie, wie ein wackeres Weib denken müsse — sie antworten, warum er so frage, und er sagt — zur Ausflucht, „er wolle wieder heiraten."

Weitere Spuren hat der Stichus nicht hinterlassen. Wenn Rapp[3]) sagt: „Das Examen der Töchter erinnert übrigens nicht undeutlich an die Exposition von König Lear, und selbst die Streitfrage über die beste Frau kommt ebenso im Othello vor," so sind das Zufälligkeiten, Szenen und Gedanken, zu denen Shakespeare und manch minderer nach ihm gewiss selbständig kommen konnte. Daraus zu schliessen, „dass Plautus Jugendeindrücke in Shakespeare zurückgelassen, ist hier abermals, wie in andern Stücken, klar," kann, selbst wenn man die Thatsache an sich zuzugestehen geneigt wäre, nach dem Stichus und den betreffenden Stellen im König Lear und Othello gewiss nicht angehen.

Als letzte Arbeit Brunamottis führt Argelati[4]) an: „Lo Stico, Commedia di Plauto, tradotta in versi ital. sciolti" Msk.

---

[1]) Düntzer, Lessing als Dramatiker, S. 34.
[2]) A. a. O. I, 149. Über weitere den Franzosen entlehnte Motive des Stückes s. ebenda I, 152.
[3]) Die plaut. Lustsp., S. 1781.
[4]) III, 237.

XIX. Trinummus.[1])

Zu allen Zeiten galt der Trinummus als eines der besten Stücke des Plautus. Lessing[2]) sagt: „Nach den Gefangenen des Plautus ist dieses sein vortrefflichstes Stück.“ Es fehlt ihm nicht an Szenen, welche auch auf unsrer heutigen Bühne eines glänzenden Erfolges versichert sein dürften; darum trug sich auch der Stuttgarter Schauspieler Seydelmann einige Zeit mit dem Gedanken, den Trinummus auf die Bühne zu bringen.[3]) „Gewiss ist,“ bemerkt Rapp,[4]) „dass unser gegenwärtiges Stück in einem hohen Grade die häusliche Behaglichkeit des Familienstücks mit einem Anhauch freierer Poesie, teils hochkomischer Charakteristik, teils einem bedeutenden Einflusse des Zufalles, also des Abenteuers zu vereinigen weiss.“ Er nennt den Trinummus „in seiner Gattung, dem Familienstück, gewiss eines der ersten Musterstücke;“ auch Teuffel[5]) bezeichnet es als „ein Familienstück von bemessener Anlage und Tonfärbung.“

Mit den Captivi hat es ferner den Mangel weiblicher Rollen gemeinsam.

Ein Prolog, von der Luxuria und ihrer Tochter Inopia gesprochen, der nach Ritschl[6]) zu den echten zählt, belehrt uns, dass das Stück im Griechischen „Der Schatz“ heisst (*V.* 18):

> Huic Graece nomen est Thensauro fabulae:
> Philemo scripsit: Plautus uortit barbare,
> Nomen Trinummo fecit.

In der ersten Szene des ersten Aktes tritt der alte Megaronides auf. Schwer wird ihm die Pflicht, seinen Freund Callicles wegen wohlverdienter Schuld zu Rede zu stellen; allein es muss sein. Eben naht Callicles, und in edler, offener Weise macht ihm nun Megaronides Vorhalt über alles, was man in der Stadt von ihm sich erzähle. Noch als Greis begehe er Bubenstreiche (*V.* 43):

> Hic illest senecta aetate qui factust puer,
> Qui admisit in se culpam castigabilem.

---

[1]) Ausg. von G. Hermann (Lpz. 1800. 1853); Göller (Coloniae 1824); Lindemann (Lpz. 1830); Geppert (Berl. 1844, Leipz. 1854); Thom. Vallauri (Turin 1856); J. Brix (Lpz. 1879, 2. Aufl.); W. Wagner (Cambridge 1875, 2. Aufl.); And. Spengel (Berl. 1875); C. E. Freeman and A. Sloman (London 1883). Hier ist zitiert nach Fleckeisen.

[2]) Beiträge, S. 51.

[3]) Rapp, Die pl. L., S. 1980.

[4]) A. a. O., S. 193.

[5]) G. d. r. L., S. 152.

[6]) Parerg. I, 236. (Vgl. Teuffel, Studien, S. 256.)

Schändlicherweise sammle er Geld, ja selbst seinem liederlichen Mündel habe er sein Haus abgekauft, als er es leichtfertig feilbot. So spreche jedermann (*V.* 98):

Primumdum omnium
Male dictitatur tibi uolgo in sermonibus.
Turpilucricupidum te uocant ciues tui:
Tum autem sunt alii qui te uolturium uocant:
Hostisne an ciuis comedis parui pendere.

Callicles sieht sich denn gezwungen, sein lange verhaltenes Geheimnis seinem Freunde zu verraten. Als Charmides, sein Freund, in die Ferne zog, vertraute er Callicles an, dass in seinem Hause ein Schatz verborgen sei (*V.* 152):

Nummum Philippeum *ad tria milia.*

Doch beschwor er ihn, seinen Sohn ja nichts wissen zu lassen. Diesen und seine Tochter vertraute er ihm an; sollte er glücklich wiederkehren, so war für beide gesorgt; wo nicht, so gereichte der Schatz der Tochter zur Aussteuer. Nun ist aber der Sohn des Charmides, Lesbonicus, ein schlechter Wirtschafter geworden. Wein und Liebe zerrütteten seinen Vermögensstand, und während Callicles nur auf sechs Tage sich aufs Land begab, schrieb Lesbonicus sein Vaterhaus als verkäuflich aus. Da hielt es denn Callicles für seine Freundespflicht, dasselbe anzukaufen und so dem Freunde den dort verborgenen Schatz zu retten. (*V.* 179):

argentum dedi
Thensauri causa, ut saluom amico traderem.

Mit diesem Geständnisse hat er freilich die Meinung des Megaronides zum Gegenteile umgestimmt. Dieser hält, da Callicles abgetreten ist, einen wundervollen Monolog, der in trefflichen Worten die ganze Erbärmlichkeit der Klatschsucht brandmarkt. (*V.* 199):

Nihil est profecto stultius neque stolidius
Neque mendacilocum neque adeo argutum magis
Neque confidentiloquius neque periurius
Quam urbani adsidui ciues, quos scurras uocant.
Atque egomet me adeo cum illis una ibidem traho:
Qui illorum uerbis falsis acceptor fui,
Qui omnia se simulant scire neque quicquam sciunt.
Quod quisque in animo habet aut habiturust, sciunt:
Sciunt, quid in aurem rex reginae dixerit:
Sciunt quod Iuno fabulatast cum Ioue:
Quae neque fuerunt neque sunt, tamen illi sciunt.
Falsone an uero laudent, culpent quem uelint,
Non flocci faciunt, dum illut quod lubeat sciant.

Nur ein Mittel gäbe es gegen diese schändliche Klatschsucht (*V.* 217):

> Quod si exquiratur usque ab stirpe auctoritas,
> Vnde quid auditum dicant: nisi id adpareat,
> Famigeratori res sit cum damno et malo:
> Hoc ita si fiat, puplico fiat bono.
> Pauci sint faxim qui sciant, quod nesciunt,
> Occlusioremque habeant stultiloquentiam.

Im zweiten Akte tritt Lusiteles auf, ein vortrefflicher, fast altkluger Jüngling. Sein Vater Philto hat allen Grund, sich dieses Sohnes zu freuen. Da Lusiteles nun seinen Vater bittet, ihm die Schwester des Lesbonicus zur Frau zu geben und selbst für ihn zu werben, giebt er nach ganz kurzem Widerstande seine Einwilligung hierzu. Eben naht Lesbonicus mit seinem Sklaven Stasimus. Ihm tritt Philto in den Weg, um für seinen Sohn zu freien. Anfangs glaubt Lesbonicus Philto spotte seiner Armut; als er ihm jedoch erwidert, er verlange nicht die geringste Mitgift, erwidert ihm Lesbonicus, sein Leichtsinn solle nicht seiner Schwester zum Schaden gereichen. Noch besitze er ein Gütchen ausserhalb der Stadt („'st ager sub urbe nobis," *V.* 508); dieses soll die Mitgift seiner Schwester werden. In ungeheuer drastischer Weise spricht Stasimus gegen diesen Plan seines Herrn und sucht durch die schrecklichsten Schilderungen jenes „ager", auf welchem „in quincto quoque sulco moriuntur boues" (*V.* 524), wo „Acheruntis ostium" (*V.* 525) sei, wo alle Reben faulen, ehe sie reifen (*V.* 526), wo die Ernte dreimal kleiner ist als die Aussaat (*V.* 530) u. s. w., Philto abzuschrecken, seinem Herrn den letzten Besitz („nutricem quae nos educat," *V.* 512) abzunehmen. Lesbonicus aber beharrt darauf, seine Schwester nicht unter seinem Leichtsinn leiden zu lassen (*V.* 585):

> Neque enim illi damno umquam esse patiar — —
> Meam neglegentiam.

Im dritten Akte meldet Stasimus dem Callicles die Verlobung des Lusiteles mit der Schwester des Lesbonicus. Callicles begreift sofort die Notwendigkeit einer Aussteuer. — Die zweite Szene führt uns den Streit des Lusiteles und Lesbonicus wegen der Mitgift vor. Unverrichteter Sache scheiden sie. Stasimus sieht, dass auf solche Weise seines Bleibens bei seinem Herrn nimmer sein kann (*V.* 727):

> Ad forum ibo: nudius sextus quoi talentum mutuom
> Dedi reposcam, ut habeam mecum quod feram uiaticum.

Megaronides und Callicles beraten sich über die Mitgift des Mädchens. Callicles kann ihr eine solche nicht geben; es

würde dies dem Stadtgespräche neue Nahrung leihen. Man würde sagen, die Mitgift sei längst bei ihm hinterlegt und eher verringert als vermehrt worden (*V.* 740 ff.). So ersinnt Megaronides einen anderen Plan. Ein Unbekannter hätte als Bote des abwesenden Vaters Charmides zwei Briefe und Geld für die Tochter zu überbringen. Die Summe aber soll von dem vergrabenen Schatze weggenommen werden.

Mit dem vierten Akte tritt Charmides auf. Er ist zurückgekehrt und dankt, ähnlich Theuropides in der Mostellaria, den Göttern für ihre Gnade. Reich und glücklich kömmt er heim. Zu ihm stösst der sucophanta Pax, derselbe Gauner, der von Megaronides als Überbringer des Goldes des Charmides gedungen worden war. Er frägt Charmides, wo Lesbonicus wohne, da er von seinem Vater Gelder und Briefe für ihn habe. Nach längerer, launiger Unterredung giebt sich Charmides als diesen — „ipsissumus" (*V.* 988) — zu erkennen. Der sucophanta händigt ihm alles ein. Da erscheint Stasimus; er ist zurückgelaufen (*V.* 1011):

ne bubuli in te cottabi crebri crepent,
Si aberis ab eri quaestione.

Charmides erkennt ihn, nach einiger Zeit auch Stasimus seinen Herrn. Von dem Sklaven erfährt Charmides, dass dies Haus nicht mehr sein eigen sei. Callicles tritt aus demselben und antwortet auf des Charmides Klage (*V.* 1095):

Qualine amico mea conmendaui bona?

die Worte: „Probo et fideli et fido et cum magna fide!" Dann geleitet er ihn ins Haus.

Im fünften Akte löst sich der Knoten leicht. Lusiteles hat erfahren, dass Charmides zurückgekehrt sei, und will nun von ihm die Tochter erhalten, die ihm dieser auch freudig, doch nur mit einer Mitgift, zugesteht (*V.* 1159):

Si illa tibi placet, placenda dos quoquest quam dat tibi.

Lesbonicus heisst seinen Vater willkommen und nimmt des Callicles Tochter zur Frau mit dem Versprechen eines besseren Lebens (*V.* 1187: „At iam posthac temperabo"). So endet mit dem üblichen Plaudite des Cantor die Komödie.

Die Grundidee des Stückes ist eine sehr ernste. Nicht das Schlimmste darf man von allen Leuten glauben; selbst der als leichtfertig gezeichnete und als solcher verrufene Lesbonicus hat edle Seiten und ist im Grunde seines Wesens kein verächtlicher Mensch. Was nun gar von dem Gerede der Menge

zu halten ist, hat uns ja Megaronides bereits in beredten Worten erörtert.

In dem Stücke spielen vier Alte und zwei Jünglinge. Megaronides ist eine Achtung gebietende Erscheinung. Als Jugendfreund des Callicles (*V.* 48) und unter allen sein bester (*V.* 94: „tu ex amicis certis mi 's certissumus") hält er es für seine Pflicht, wenn auch mit schwerem Herzen (*V.* 24), den Freund „castigare ob meritam noxiam" (*V.* 23). Das Gerede der Menge verführt ihn, sodass er an seinem Freunde Zweifel hegt. Daran thut er unrecht, und er rechnet es sich zum Vorwurfe an (*V.* 215):

Ego de eorum uerbis famigeratorum insciens
Prosului amicum castigatum innoxium.

Von nun an steht er ihm in allem treu zur Seite. Ungern vermisst man in den beiden letzten Akten den Mann mit seinem allezeit bereiten Rate.

Callicles, das Opfer der Verleumdung, rechtfertigt sich in glänzender Weise. Von ihm gilt das Wort, womit der Sklave Stasimus seine Hingabe preist (*V.* 1110):

Hic meo ero amicus solus firmus restitit
Neque demutauit animum de firma fide,

und das Charmides von ihm ausspricht (*V.* 1125):

Neque fuit neque erit neque esse usquam hominem terrarum arbitror,
Quoius fides fidelitasque amicum erga aequiperet tuam.

Er aber weist jede Anerkennung mit den Worten zurück (*V.* 1129):

Non uideor meruisse laudem, culpa caruisse arbitror.

Eigentümlich führt sich Callicles ein mit den Worten, die er von seiner Frau spricht (*V.* 42): „Teque ut quam primum possim uideam emortuam" und (*V.* 51) auf die Frage, wie es ihr ergehe (ut ualet?) „Plus quam ego uolo". Rapp[1]) meint, das Stück habe keine Weiber, „ja eine gewisse Weiberverachtung ist nicht nur der Faden, der durch das Ganze hindurchgeht, sondern der ausgesprochene Anfangs- und Schlusspunkt desselben." Der Stellen, welche gegen die Weiber gerichtet sind, sind allerdings mehrere; allein es ist ein auch für unser Lustspiel nicht zu grober Spass, wenn Megaronides findet, dass kein Weib ein Geheimnis bewahren könne (*V.* 800. 801), oder wenn Charmides meint, für Lesbonicus sei ein Weib zu wenig Strafe, man sollte ihm hundert geben (*V.* 1186).

[1]) Rapp a. a. O., S. 194.

Der alte Philto mit seinen rechtschaffenen Grundsätzen ist der neueren Zeit gram. Lieber wäre er tot, als dass er sie erleben musste (*V.* 290):

Lacrumas haec mihi, quom [ea] uideo, eliciunt, quia ego ad hoc genus Hominum perduraui.

Die Gegenwart schildert er in den trübsten Farben (*V.* 283):

Noui ego hoc saeculum, moribus quibus siet:
Malus bonum malum esse uolt, similis ut sit sui.
Turbant, miscent mores mali, rapax, auarus, inuidus:
Sacrum profanum, puplicum priuatum habent, hiulca gens.

Er lebt in Wohlstand von dem, was er sich selbst erwarb (*V.* 347. 355), seinem Sohn ein treuer Freund und Berater.

Charmides kömmt nach mannigfaltigen Erlebnissen zur See in seine Heimat zurück und begrüsst sie mit Worten voll erhabenen Schwunges. Er geht der lange ersehnten Ruhe entgegen (*V.* 838):

dehinc iam certumst otio dare me: satis partum habeo,
Quibus aerumnis deluctaui, filio dum diuitias quaero.

Er hat die Genugthuung, die Besserung seines Sohnes zu sehen und mit dem zufriedenen Worte „Optumumst" das Stück zu schliessen.

Die beiden Jünglinge Lusiteles und Lesbonicus sind in vielen Stücken reine Gegensätze. Lusiteles ist das Ebenbild des Vaters; ein vortrefflicher Sohn, der sich rühmen kann (*V.* 301):

Semper ego usque ad hanc aetatem ab ineunti adulescentia
Tuis seruiui seruitutem inperiis praeceptis, pater.

Auch an ihn ist die Versuchung, und zwar ernstlich, herangetreten (*V.* 225):

Egomet me coquo et macero et defetigo,

und er ist noch nicht völlig im Reinen (*V.* 228):

Vtram potius harum mihi artem expetessam,
Vtram aetati agundae arbitrer firmiorem.

Doch alsbald findet er wieder den richtigen Weg (*V.* 270):

Certa res est ad frugem adplicare animum

u. s. w. So verabscheut er die Verlockungen der Liebe. Es klingt fast asketisch, wenn er (*V.* 264) ausruft:

Mille modis amor ignorandust, procul abdendust, apstinendust.
Nam qui in amorem praecipitauit, periit quasi [de] saxo saliat.
Apage sis amor: tuas tibi res habeto.
Amor, amicus mihi ne fuas umquam.

Bei diesen an einem Jünglinge dieses Zeitalters seltenen Grundsätzen überrascht es indessen ganz wohlthuend, dass Lusiteles die Verirrungen anderer nicht mit seinem asketischen Massstabe misst, vielmehr für Lesbonicus Worte freundschaftlicher Entschuldigung bereit hat.

Lesbonicus, aus einer vortrefflichen Familie (*V.* 326: „genere summo;" *V.* 373: „genere adprime probo") stammend, ist allerdings durch seine eigene Schuld, durch Nichtsthun und Liebeshändel, herabgekommen. Offen sagt es ihm Lusiteles (*V.* 647): „culpa maxume et desidia tuisque stultis moribus." Er gesteht, dass Sinnenlust und Liebe ihn zu Fall gebracht haben; „ui Veneris uinctus, otio aptus in fraudem incidi" (*V.* 658). Sein Eigentum hat er vergeudet (*V.* 360), in vorschnellem Mitleid für andere Bürgschaft geleistet (*V.* 437). Sein Sklave sagt (*V.* 406):

Comessum, expotum, exunctum, elutum in balineis:
Piscator, pistor apstulit, lanii, coqui,
Holitores, muropolae, aucupes.

Er gesteht dies selbst (*V.* 682): „abusus tantam rem sum patriam," sowie er sich seines Leichtsinnes völlig bewusst ist (*V.* 585. 586. 587). Dennoch aber bricht überall bei ihm ein tiefwurzelnder edler Sinn vor. Ehrlich zu sein, kann er sich trotz seiner Dürftigkeit rühmen (*V.* 689: „ut inops infamis ne sim"). So besteht er nachdrücklichst darauf, seiner Schwester den letzten „ager" als Mitgift zu geben (*V.* 689):

ne mi hanc famam differant
Me germanam meam sororem in concubinatum tibi
Sic sine dote dedidisse magis quam in matrimonium.

Es ist ein Jüngling, wie ihn der ernste Lusiteles schildert, in welchem ein Stück Unbesonnenheit steckt (*V.* 327: „minus qui caute et cogitate suam rem tractauit"), der teils aus Gutherzigkeit, teils aus Lebenslust das Seinige hinwarf (*V.* 333):

Per comitatem edepol, pater:
Praeterea aliquantum animi causa in deliciis disperdidit.

Doch ist er ein Mensch ohne jegliche Bosheit („Sine omni malitiast," *V.* 338). Auch bei der Rückkehr seines Vaters zeigt er eine ungeheuchelte Freude.

Ihm zur Seite steht sein Sklave Stasimus, seinem Herrn treu ergeben (*V.* 527):

etsi scelestus est
At mi infidelis non est.

Seine Hauptsorge erstreckt sich auf die Erhaltung des letzten ager. „Si quidem ager nobis saluos est!“ ist sein Ziel (*V.* 593). Was er sonst vom Leben hält, hat er hübsch in die Sätze zusammengefasst (*V.* 478):

> Verecundari neminem aput mensam decet:
> Nam ibi de diuinis atque humanis cernitur.

Der Sykophant mit dem „nomen nugatorium“ (*V.* 890) Pax, „der professionierte Gauner,“ [1]) ist eine trefflich gezeichnete Gestalt. Seine Aufgabe ist, dass derjenige, welcher ihn gemietet hat, „me ipsum plane esse sucophantam sentiat“ (*V.* 860). Charmides zeichnet ihn als einen Pilz (*V.* 851: „fungino generest“) mit verdächtigem Aussehen (*V.* 862):

> Quo magis specto, minus placet mi ea hominis facies: mira sunt
> Ni illic homost aut dormitator aut sector zonarius.

Sein Gaunertalent erweist sich vorzüglich da, wo er, der noch keine Reise gemacht hat, aus Seleucien, Makedonien, Syrien, Asien und Arabien zu kommen vorgiebt („quas ego neque oculis neque pedibus umquam usurpaui meis,“ (*V.* 846) und von Arabien im Pontus (*V.* 934), ja selbst von Juppiters Thron (*V.* 940) spricht.

Eine geschickte Bearbeitung [2]) des Trinummus mit Benützung der Mostellaria ist Cecchis Lustspiel „La Dote“. [3]) Im Prologe heisst es nicht ohne litterarische Seitenhiebe:

> Fia questa dota una nuoua comedia
> *In buona parte cauata da Plauto,*
> Questo si dice perche alcun non pensi
> Quest' uno autore uogl' esser simile
> A certi ladroncelli, i quali rubano
> Non gli argomenti, ma le comedie
> Intere, intere e sol con lo intratesserui
> Un framessuzzo le dan fuori, e giurano
> Con le mari e co pie che hanno cauatosela
> Della lor testa. *Egl' ha tolto da Plauto*
> *L' argomento in gran parte de la fauola.*

---

[1]) Rapp, die pl. L., S. 194.

[2]) Bei Riccoboni, II, 225—251, findet sich eine genaue Analyse des Stückes. Dort heisst es ferner II, 257: „Suivant ma façon de penser je trouve cette pièce très-bonne.“ (258): „Entre les autres mérites de la comédie de la Dote celui de l'économie de théâtre me paroît très-remarquable.“

[3]) La Dote. | Comedia | di Giovan Maria | Cechi (sic) Fioren|tino. In Vinegia appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli. 1550. (47 fol.) — Vgl. Ginguené, VI, 273. — Ruth, II, 583.

Die Entschuldigung Cecchis ist die hundert und hundertmal bei allen Imitatoren wiederkehrende, dass auch Plautus und Terenz sich fremde Stoffe aneigneten.

I. Akt. (1.) Bindo (Megaronides) redet seinem Freunde Manno (Callicles) ins Gewissen, dass er alt und kinderlos, „co piedi horamai nella fossa," noch ein Knecht der Habsucht sei, zunächst, dass er das Haus seines Freundes Filipo Ranignani, der auf dem Wege nach London Schiffbruch litt, dem verschwenderischen Sohne abgekauft habe, obwohl der scheidende Freund ihm seine Kinder anvertraute. Wie bei Plautus erzählt Manno den Grund dieser Handlungsweise. „Tre mila ducati d' oro" seien dort vergraben gewesen, welche die Aussteuer der Tochter ausmachen. Ja Manno that noch mehr als Callicles. Das Haus war bereits verkauft; es fehlte nur noch die Ausfertigung des Kaufvertrages. Sobald Manno dies von seinem Bruder Guido erfuhr, machte er alles rückgängig, rettete für sich das Haus und somit für die Tochter den Schatz. Das Mädchen ist bei Manno.

(2.) Federigo (Lesbonicus) tritt auf im Gespräche mit Ipolito (Lusiteles) im allgemeinen nach Plautus (*V.* 276 ff.). Ipolito will Federigos Schwester heiraten, und zwar ohne Mitgift; „io non uoglio che si parli di dote." Er hofft, es dahin zu bringen, dass sein Vater die Erlaubnis nicht verweigert. Federigo aber will davon nichts hören. Er hat nur noch ein kleines Landgut, das soll die Mitgift seiner Schwester ausmachen. Ganz so edel, wie Lesbonicus, ist indes Federigo nicht. *Ipolito* möge es, meint er, bei seinem Vater versuchen, ob er zur Heirat beistimme.

II. Akt. (1.) Federigo, welcher die Stadt verlassen wollte, ist auf die dringenden Bitten seiner Freunde noch vier Tage geblieben. Nach kurzem Gespräche Federigos mit seinem Diener Moro (2.) und Moros mit der Magd Tessa (3.) folgt die Unterredung (4.) des alten Fazio mit seinem Sohne Ipolito. Fazio lässt sich weit anders vernehmen, als der gute plautinische Philto. Sein Sohn darf nur eine Frau heiraten, die über *dreitausend* Golddukaten Aussteuer verfügt. „Se la fusse piu bella ch' el sole, piu nobile che la nobiltà e figliuola del Doge di Vine*gia*, *non* uoglio che tu tolga moglie senza dote." Er will nicht wissen, wer sie ist, und auch da er hört, dass es die Tochter *seines* einst reichen, liebsten Freundes Filipo ist, bleibt er bei seinem Ausspruche. Cecchi hat so eine neue Episode, ein neues Ehehindernis geschaffen.

(5.) Federigo, Ipolito und Guido haben eine lange Unterredung, wie Fazio zu bestimmen wäre, seine Einwilligung zur Heirat Ipolitos zu erteilen. Moro, der gelungene Diener, ist,

wie Stasimus, mit seinem Herrn gar nicht einverstanden. Das Gut muss unter allen Umständen erhalten bleiben. Er versucht alles, es nach Kräften herabzusetzen. Das Schrecklichste wäre für ihn, wenn er mit seinem Herrn in den Krieg ziehen müsste; und etwas anderes bliebe ihm ja nicht mehr übrig. Weit vorteilhafter wäre es nach seiner Anschauung, Camilla in ein Kloster zu stecken; sie würde den Himmel erringen, und ihnen verbliebe das Landgut.

III. Akt. (1.) Auch Manno hat sich unterdessen bei Fazio zu gunsten Ipolitos verwendet; er habe in Erfahrung gebracht, dass das Gut nicht viel wert sei. (2.) Fazio ist nicht gänzlich abgeneigt, da die Verhältnisse sich besser zu gestalten scheinen. Er erkundigt sich bei (3.) Moro eingehend um alles, und dieser erzählt ihm weitläufig, was er in sechszehn Jahren gesehen und erfahren hat. „La sorella è in casa, e danari sono spesi." Wie Stasimus (*V.* 521 ff.) schildert er nun das Landhaus: „La casa è tutta spalcata e in puntelli;" ja — zum erstenmale spielt hier schon ein Stück Mostellaria herein — „et anco da pochi mesi in qua ui si è cominciato a sentir dentro non so che diauolerie la notte ch' io per me non u' albergo mai in pace." — Die weiteren Gespräche der Dienstboten (4. 5. 6.) haben zur Sache wenig Bedeutung. Am besten gezeichnet ist die unberatene Geschwätzigkeit Tessas.

IV. Akt. (1.) Moro hat den alten Herrn zurückkehren sehen; er ist in Florenz (*V.* 1007). „Che diauolo di partito fia il nostro? e troverà uenduto il nido e dato il fondo quasi a ciò ch' egli ci lasciò."

(2.) Filipo tritt in kurzer Rede auf statt der langen (*V.* 826—841) des Originales. „Ringratiato sia Dio ch' i son condotto doppo tanti trauagli a casa sano, o dolce patria, o cara patria, come è suaue il goderti, o casa mia, io ti riueggo pure." Diese Rede mit ihren Anklängen an Theuropides führt uns wirklich in die Mostellaria ein. Moro übernimmt die Rolle des Tranio. Nachdem er den Alten begrüsst hat, von dem er glaubte, er sei tot, will dieser ins Haus treten, woran ihn Moro hindert:

Filip. O, Perchè dunque non si può entrarui?
Mor. Ell' è piena di spiriti.
Filip. Come, di spiriti?
Mor. Oimè, dite più piano che non si scuopra quel che fino a hora è stato segreto, deh andiancene quà, padron, di gratia.

Im Hause ist einer ermordet worden und zwar von demjenigen, welchem das Haus abgekauft wurde. Federigo, erfährt Filipo weiter, sei kaum erst vom Krankenbette aufgestanden, auf welches ihn die schmerzliche Kunde, dass sein Vater mit dem

Schiffe unterging, hinstreckte. Da sei ihm eine Gestalt erschienen mit dem Rufe: „Quanto mi uuotu tener sotterà in questa casa?“ Man wandte sich an den Beichtvater. Dieser war schnell bei der Hand. Es geschah alles Mögliche, endlich fand man „queste benedette ossa di questo morto“ und ein tiefes Loch. Entsetzt ruft Filipo aus: „Oimè i' son morto; e che ui trouaste?“ Er denkt an seinen vergrabenen Schatz, und so stehen wir mit einem Sprunge in der Aulularia. „Nulla,“ erwidert ihm beruhigend Moro. „„Ne pentole di terra?““ „Ne pentole ne teste.“ „„Also nichts fand man?! Oimè i miei danari son iti uia!“ Federigo, fährt Moro weiter, ist auf dem Landhause, und dort hat er auch die Schlüssel. Filipo will vorderhand seine Ankunft geheim halten.

(3.) Wie Tranio teilt Moro seinem Herrn Ipolito die Ankunft des Vaters mit. „Noi siam rouinati!“ Nach einer Rede der Tessa (4.) ermahnt Moro seinen Herrn, Mut zu fassen. (5.) Die Sache sei geschickt eingeleitet. „Se uoi mi date spazzio due giorni soli, io harò quaranta huomini degni di fede che diranno che uoi hauete speso 400 ducati in medicarui et harò da uno spetiale un conto ch' è più la.“ Ausserdem soll Manno sagen, er wohne nur zur Miete im Hause; denn er hätte es nie gekauft, wenn er nicht den Alten tot geglaubt hätte. Den sucophanta vertritt hier der Trauestito alla leuantina, der Brief und Geld Filipos an Federigo überbringen soll. Sein Gespräch mit Filipo ist so ziemlich wie bei Plautus (*V.* 851 u. s. w.).

V. Akt. (1.) Federigo teilt seinem Freunde Ipolito mit, dass sein Vater zurückgekehrt sei, worauf ihm dieser rät, er solle seine Fehltritte offen bekennen. „Lo hauer uoi speso troppo è un male che si da a tutti o alla maggior parte di quei giouani che non hanno sopracapo che li raffreni;“ aber den Vater zum besten zu haben, gehe nicht an. Federigo zweifelt noch; er schwankt, ob er nicht nach Bologna gehen solle. Ipolito will dies vermeiden und bespricht sich darüber (2.) mit Moro. Von diesem erfährt auch Bindo (3.), dass Filipo zurückgekehrt sei, was Tessa bestätigt. Den Hauptinhalt bildet noch eine bedeutende Mahnrede Filipos an seinen Sohn (6.), sowie dessen Entschuldigung und die für alle gleich erfreuliche Lösung bis zum Plaudite! „Se la fauola u' è piaciuta, fatene segno!“ fordert Moro die Zuschauer auf.

Nichts mit dem „Trinummus“ gemeinsam hat Luigi Groto Ciecos Stück „Il Tesoro“. — Eine italienische Übersetzung des Trinummus stammt von Rin. Angel. Alticozzi.

Dem plautinischen „Trinummus“ ist die Comédie „Le trésor caché“ des Néricault Destouches[1]) entwachsen.

I. Akt. (1.) Lucidor (Megaronides) klagt über die verfallenen Sitten der Zeit. „Ce qu'il y a de plus commun & que l'on trouve partout ce sont les faux amis et les mauvaises mœurs; tous les quartiers regordent de cette marchandise.“ (*V.* 30: „interim mores mali quasi herba inrigua succreuere uberrume.“) Selbst seinen Freund muss er heute hernehmen. „Je ne veux plus supporter son changement et je veux le lui reprocher en face.“ (*V.* 25: „nam ego amicum hodie meum concastigabo pro conmerita noxia.“) (2.) Géronte (Callicles) kömmt wie gewünscht. Mit Umgehung der plautinischen Witze über die Frau des Callicles (*V.* 57—66) beginnt Lucidor, seinem Freunde Vorwürfe zu machen. „Qu'avez-vous fait de ces mœurs antiques que vos pères vous avoient transmises? . . . Ignorez-vous qu'en adoptant celles d'aujourd'hui vous scandalisez vos anciens amis et les exposez à se corrompre par votre exemple“ (*V.* 72 ff.). Ganz nach Plautus, zum Teile sogar mit den gleichen Worten, hält nun Lucidor Géronte vor, dass er „avide du gain le plus honteux“ geworden sei, ja sogar das Haus seines ihm enge befreundeten Nachbars Dorimon während seiner Abwesenheit dem Sohne abgekauft habe. Géronte giebt dies zu und will eben weiter erzählen, da wird er durch (3.) Pasquin, den Diener Léandres, unterbrochen. Dieser sucht seinen Herrn, den er einige Tage nicht mehr gesehen hat, und der nun zufällig des Weges kömmt. (4.) Léandre umarmt seinen Diener zur Begrüssung. Géronte hält ihm sein herabgekommenes Auftreten vor. Er habe fünfzigtausend Livres für das Haus bekommen und besitze nun nichts mehr davon. „Nous l'avons placé à fonds perdu,“ meint Pasquin. Trotzalledem ist aber Léandre der Liebhaber Julies, der Tochter Gérontes, und sagt ihm kühn, er werde sie heiraten, und derjenige, welcher sie vor ihm heiraten würde, was „avant qu'il soit vingt-quatre heures“ geschehen soll, wird nicht lange sein Schwiegersohn sein.

(5.) Lucidor hat mit Entsetzen der Szene beigewohnt; aber nicht bloss darum, weil er Léandres Leichtsinn sehen musste, sondern auch, weil Géronte ganz offen von dem Hausverkaufe sprach. „Vous osez dire cela devant moi. Je ne vous reconnois plus.“ Dies zwingt endlich Géronte, sein Geheimnis zu

[1]) Auf S. 135—253 des neunten Bandes der „Oeuvres dramatiques de Néricault Destouches, de l'académie françoise. Nouvelle édition revûe, corrigée et augmentée de quatre pièces et tout semblable à l'édition de l'Imprimerie Royale, in 4°. 4voll. Paris (Lambert 1758)“.

brechen. Dorimon hatte in seinem Garten bei dem Hause einen Schatz vergraben, „deux cent cinquante livres en beaux louis d'or bien trébuchans.“ Doch sollte der Sohn nichts hiervon erfahren. Kaum war der Vater abgereist, so schrieb der Sohn das Haus zum Verkaufe aus. „Devois-je souffrir que le trésor du père de cet étourdi passât dans les mains de l'acquéreur?“ So sah sich Géronte gezwungen, das Haus zu kaufen, und rettete hierdurch alles, da Léandre volljährig und berechtigt war, nach Willkür mit seinem Muttergute zu schalten. „Suis-je le cruel vautour qui dévore amis et ennemis sans distinction?“ kann Géronte nun fragen, oder, wie Callicles: „En mea [tibi] malefacta, en meam avaritiam tibi!“ (*V.* 185). (6.) Voll Bewunderung über diese That flucht Lucidor auf die Schwätzer und Ehrabschneider. „Fiez-vous maintenant à ces discoureurs, à ces indignes oisifs qui négligent leurs affaires pour se mêler de celles d'autrui,“ im ganzen der Gedanke des Originals.

II. Akt. (1.) Julie, die Tochter Gérontes, *und Hortense*, die Tochter Dorimons und Schwester Léandres, sind im Gespräche; man erfährt, dass Hortense den Sohn *Lucidors*, Clitandre, nicht ungerne sieht. (2.) Clitandre kömmt des Wegs. Nach einem längeren Gespräche mit den beiden Mädchen (3.) werden diese von einem laquais zu Tische gerufen. (4.) Clitandre ist entzückt über Hortense. „Oui, divine Hortense, vous êtes née pour moi comme je me flatte d'être né pour vous,“ ruft er. Er nimmt herzlichen Anteil an ihrem Unglück. Vor allem gilt es, den Vater für sich zu gewinnen. (5.) Es folgt nun eine Szene aus Plautus. Lucidor (hier an Stelle Philtos) giebt seinem Sohne gute Lehren. Die Zeit sei *schlecht*. Clitandre versichert seinen Vater seiner standhaften Haltung, worüber sich der Alte freut. „Heureux celui qui s'est *acquis* l'empire de son cœur.“ (*V.* 310: „Tu si animum uicisti potius quam animus te, 'st quod gaudeas.“) Ein hübscher Zug bei Destouches ist jener, wo Clitandre das Haus seines Freundes, vor dem sein Vater ihn warnt, als ein solches bezeichnet, das einen Schatz in sich birgt:

Clit. Cette maison que vous croyez si dangereuse . . . cette *maison* cache un trésor.
Luc. Un trésor? Comment a-t-il pénétré notre secret?

Sehr hübsch führt er den Vater zu der Bemerkung: „Je ne croyois pas que les richesses eussent pour vous un si vif *attrait*,“ was den Sohn sehr passend zu seiner Bitte um die Hand des vermögenslosen Mädchens hinüberleitet. Von selbst, nicht wie bei Plautus gebeten, bietet sich der Vater an, um Hortense zu werben. (6.) Die gelungene Figur des Crispin de la Cris-

pinière, dem alten Lucidor von einem Freunde als Diener empfohlen und als solcher aufgenommen, schliesst den Akt.

III. Akt. (1.) Pasquin berichtet Léandre, dass Lucidor ihn überall suche. Das plautinische Ergebnis des durchgeputzten Geldes (*V.* 406) wird hier zu einer langen Szene. (2.) Lucidor naht, um für seinen Sohn zu freien. Ganz, wie bei Plautus, will Léandre anfangs nichts davon wissen, dann aber erklärt er zum Entsetzen Pasquins: „Le seul débris qui me reste de ma fortune est une terre que je possède en Normandie; je donne cette terre à ma sœur, voilà sa dot." Pasquin sucht dies zu hintertreiben, und, wie im Original, schildert er das Gut, „si dur et si plein de roches qu'il faut six bœufs pour une seule charrue" (*V.* 523) u. s. w., sodass Lucidor auf das Gut verzichtet. Léandre besteht auf seiner Schenkung. „Si vous n'acceptez pas ma terre, je vous refuse ma sœur." (3.) Lucidor staunt über diesen seltsamen Charakter. „Quel mélange de bonnes et de mauvaises qualités!" (4.) Géronte kömmt dazu. Wie soll man es nun machen, um dem Mädchen von dem Schatze eine Aussteuer zu verschaffen, ohne dass Léandre der Sache auf den Grund kömmt? An Stelle des Auswegs, den (*V.* 771) Megaronides ersinnt, setzt Géronte einen andern, in einigen Punkten verschiedenen. Crispin, sein neuerworbener Diener, soll, als „officier marin" verkleidet, namens des Vaters von Pondichéri fünfzigtausend Thaler als Aussteuer für die Tochter überbringen. So soll sie die ihr gebührende Mitgift erhalten, ohne dass Léandre von dem Schatze erfährt. Lucidor geht, um Crispin „préparer adroitement à l'apparition de notre capitaine". (5.) Pasquin berichtet Géronte von seinem Herrn. Er wolle das Gut um jeden Preis abtreten, während er es zu retten bedacht sei. Er ahnt (6.), dass hinter dem Kapitäne etwas steckt, „une fable imaginée pour nos vieillards, pour nous tenir en échec, mon maître et moi."

IV. Akt. (1.) Léandre und Clitandre im Gespräch treten auf. Léandre will nichts hören. Vergebens versichert ihm Clitandre: „Je veux ce qui peut vous être utile et avantageux."

Léand. Et savez-vous mieux que moi ce qui me convient?
Clitand. Est-ce être sage, mon cher Léandre, que de refuser un bienfait?
Léand. Sachez qu'un bienfait cesse de l'être quand il déplait à celui que l'on veut obliger.
(*V.* 637): *Lu. An id est sapere, ut qui beneficium a beneuolente repudies?*
Le. Nullum beneficium esse duco id, quom quoi facias non placet.

Clitandre fährt fort, so ziemlich mit den Worten des Plautus, seinen Gegner zu bestimmen zu suchen. „Vos an-

cêtres ne vous ont-ils acquis tant de gloire & ne vous l'ont-ils transmise qu'afin qu'elle perît en vous" (*V.* 642).

> Itan tandem hanc maiores famam tradiderunt tibi tui,
> Vt uirtute eorum anteperta per flagitium perderes?

Alle seine weiteren Vorstellungen schliessen sich ziemlich enge an Plautus an; ihr Endziel ist: „Que vous accordiez votre sœur & que vous gardiez votre terre" (*V.* 713). Alles ist vergeblich, und trefflich charakterisiert (2.) Pasquin den Vorgang: „Que le Ciel bénisse les glorieux; je les aimerai toute ma vie. La gloire nous enlevoit notre terre, & la gloire nous la rend." (3.) Léandre folgt Julie, der Tochter Gérontes, die mit Hortense des Weges kömmt. Gerne würde sie bei ihm stehen bleiben, aber ihr Vater hat es ihr strenge untersagt. Léandre verteidigt sich in feuriger Sprache und versichert Julie seiner Liebe und Treue. Dazu kömmt (4.) Clitandre, und die alte Geschichte kömmt wieder zur Besprechung, wobei, wie schon früher, Pasquin seine lateinischen Zitate zum besten giebt. (5.) Clitandre lädt Léandre zu Tische; auch Pasquin soll folgen (6.), was diesem sehr erwünscht kömmt. Da erblickt er (7.) Scapin, den Diener Dorimons. Er kömmt, „tout droit des Indes," mit der Post von Pondichéri. Sein Herr hat ihn vorausgeschickt, „pour savoir où vous êtes, ce que vous faites, & en quelle situation sont vos affaires & pour lui en rendre compte dans le moment." Das genügt!

(8). Dorimon erscheint; in wenige Worte fasst er die lange Rede des plautinischen Charmides (*V.* 820) zusammen. (9.) Zu ihm gesellt sich Crispin, „en habit de marinier." Wie der „sucophanta" bei Plautus, spricht er von dem jungen Léandre, was Dorimons Aufmerksamkeit erregt. Crispin giebt sich als den Kapitän Crac de Rhinocéros aus, wobei Dorimon zu demselben Schlusse, wie Charmides, gelangt (*V.* 892): „Cet homme est un insigne fripon." Alsbald erfährt er von ihm: „Dorimon m'a remis cinquante mille écus que j'apporte à son fils pour marier sa sœur." Bei Plautus sind es nur Briefe (*V.* 885). Von Crispin erhält Dorimon Kunde über das Treiben seines Sohnes, dass Géronte sein Haus gekauft habe u. s. w., sodass er, vom Zorne übermannt, sich schliesslich zu erkennen giebt. Er ist (10.) trostlos über die Treulosigkeit Gérontes. Dieser (11.) kömmt ihm entgegen und begrüsst ihn; allein Dorimon ist so tief gebeugt, dass er in Ohnmacht sinkt. — Die Szene mit dem neu Angekommenen hat bei Plautus Stasimus.

V. Akt. (1.) Géronte und Dorimon haben sich gegenseitig ausgesprochen. Dorimon verehrt nun seinen Freund,

doch ist er gereizt gegen seinen Sohn. Géronte sucht ihn zu trösten. Seine Trostgründe sind bezeichnend für das Zeitalter. „Les jeunes gens aujourd'hui sont si dépravés qu'à vingt-cinq ans la plûpart d'entre eux n'ont plus ni bien ni santé. On diroit aujourd'hui que les hommes se dépêchent de vivre." Allein Dorimon will erst den Edelmut seines Sohnes auf eine ernste Probe stellen. (2.) Pasquin tritt auf. Dorimon ist heftig erbittert gegen ihn, da er in ihm den Verführer seines Sohnes erblickt. Pasquin aber erwidert ihm kalt: „C'est vous qui l'avez formé; je n'ai contribué tout au plus qu'à le perfectionner." Doch bittet er zuletzt auf den Knien, der Vater möge ihm verzeihen. Géronte aber versetzt: „Dis-lui, que je ne le veux plus voir et que je ne lui pardonnerai jamais." Pasquin holt Léandre. (3.) Géronte staunt über Dorimons Härte; da bringt (4.) Pasquin seinen jungen Herrn. Vergeblich fleht Léandre lange um Gnade; langsam nur lässt sich der Vater erbitten; doch eines verlangt er. Im Garten des verkauften Hauses lag ein Schatz. Auf diesen soll er zu gunsten seiner Schwester verzichten; gerne willigt Léandre in diese Forderung. (5.) Lucidor wird Zeuge der Szene; ebenso (6.) Hortense. Dorimon giebt ihre Hand Clitandre, doch dieser nimmt sie nicht an, da seinethalben Léandre enterbt werden soll. Auch Hortense will dies nicht. „Voulez-vous que votre fils s'aille cacher dans un désert?" frägt Lucidor. Wo soll er sein Heim gründen? „Qui seroit la personne assez téméraire pour oser s'unir à lui?" frägt Dorimon. (7.) Da meldet sich die bisher lauschende Julie mit einer glühenden Verteidigungsrede für Léandre, und so löst sich das Stück, da endlich sich Dorimon, der sich lange Zwang anthat, versöhnen lässt. Léandre kann nicht ohne Moral schliessen. Seine Überzeugung ist jetzt, „que le plus funeste parti qu'on puisse prendre est de se laisser à ses passions & qu'il n'est point de vrai bonheur sans la sagesse et la vertu" — so ganz im Geschmacke des Destouches.

Trotz Fuhrmanns Urteil,[1]) der meint, „Destouches hat den Stoff zu fünf Aufzügen zu langweilig in dem ‚Trésor caché' ausgedehnt," ist dies Lustspiel ein ganz hübsches Bühnenstück. Völlig auf Plautus, ja sogar meist aufs Wort auf ihm beruhend, nur etwas modernisiert und lokalisiert, ist es durch Destouches' Zusätze und Beifügungen an Umfang und Inhalt gewachsen; doch muss man den vom Dichter neu erfundenen Szenen alle Anerkennung zollen.

---

[1]) Handb. III, 60, wo Cecchi auch zu Crocchi geworden ist.

Lessing[1]) urteilt (über Cecchis und) Destouches' Bearbeitung: „Sie haben beide grosse Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötigt gewesen, den Plan des Römers mit eigenen Erfindungen zu erweitern . . . . Das von Destouches führt den Titel: ‚Der verborgene Schatz' und ward ein einzigesmal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris aufgeführt. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später, als der deutsche ‚Schatz', im Druck erschienen."

Wie jemand, der Destouches' „Trésor caché" gelesen hat, oder, vielleicht richtiger gesprochen, die Mostellaria und den Trinummus des Plautus, das Stück des Destouches eine Nachahmung der Mostellaria nennen kann, ist unbegreiflich. Dies thut der Herausgeber der Werke Regnards,[2]) wenn er sagt: „Enfin Destouches a cherché aussi à mettre sur notre scène le Mostellaria. Sa comédie du ‚Trésor caché', imprimée dans ses œuvres posthumes est une imitation de la comédie de Plaute; mais on n'y reconnaît point l'auteur du *Glorieux* ou du Philosophe marié. Ce sujet si plaisant, et qui fournissait tant de situations comiques, est rendue d'une *manière* froide et languissante: cette pièce est l'une des plus mauvaises de ce poète qui, d'ailleurs, tient un rang distingué sur la *scène* française."

Unbegreiflich! Freilich, der sprudelnde Scherz der Mostellaria und das Ernste, Moralische des Trinummus sind himmelweit auseinander, und wer die „situations comiques" der Geisterkomödie in dem Familienstücke des Trinummus sucht, kann zu keinem andern Urteil gelangen, ganz besonders, wenn er den Nachweis liefern will, dass Regnard als Nachahmer der Mostellaria über seinem Rivalen Destouches steht, und schliesst: „Telles sont les principales pièces imitées du Mostellaria; *et ce* que nous avons dit suffit pour faire juger de la supériorité de celle de Regnard."

Dass Destouches nochmal zum Trinummus in seinem Lustspiel „Le Dissipateur" (S. 486 ff.) gegriffen habe,[3]) *ist* schwerlich aus diesem Stücke nachzuweisen.

Das fünfaktige Lustspiel in Versen, „Le Trésor" von Andrieux[4]) (zum erstenmale am 28. Januar 1804 am Théâtre Louvois gespielt), hat mit dem Trinummus nichts gemeinsam. Hier handelt es sich um ein Mädchen, Cécile de Méry, dem sein

[1]) Hamb. Dram. Neuntes Stück (a. E.).
[2]) Oeuvres complètes de Regnard. Paris (Delahays 1854), S. 594.
[3]) Sommer (Les comédies de Plaute etc.), II, 408. On rapprochera avec intérêt des Trois Deniers le Dissipateur de Destouches.
[4]) Paris (chez Madame Masson) An XII. (1804.)

Vater ein grosses Vermögen hinterliess mit der Bestimmung, dass das Kind arm erzogen werde:

que vous élevant avec simplicité
On éloignât de vous la folle vanité.

Über Ant. le Brets „Épreuve indiscrette", Comedie en vers (1764), bemerkt Fuhrmann,[1]) dass dort „einige Szenen aus Plautus' ‚Dreier' nachgeahmt" seien.

Aus dem Jahre 1750[2]) stammt G. E. Lessings Komödie „Der Schatz",[3]) „in welcher der Verfasser alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat."[4]) Lessing hat aus diesem Stücke, wie Plautus, die weiblichen Rollen ferne gehalten. „Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besonderheit zu befleissigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt, als dass wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten."[5])

(1.) Leander (= Lusiteles) gesteht seinem Vormund Staleno (= Megaronides), dass er verliebt sei. Von der Schilderung der Reize seiner Braut will der Vormund nicht viel hören. Seine stehende Frage: „Was bringt sie mit?" muss endlich nach langem Ausweichen Leander dahin beantworten: „Wenig — — Sie wissen ja selbst, was man wenig nennt . . . Das Wenige, Herr Staleno, ist — ist gar nichts." Die Geliebte ist Kamilla, deren Vater, Anselmus, neun Jahre bereits abwesend ist. „Schon seit vier Jahren hat man nicht die geringste Nachricht von ihm. Wer weiss, wo er modert, der gute Anselmus! Es ist für ihn

---

[1]) A. a. O. III, 60.

[2]) Doch wurde er erst 1755 im 5. Teile der Lessingschen Schriften gedruckt.

[3]) Auf S. 130—207 der „Lustspiele von G. E. Lessing. Zweyter Theil. Reuttlingen (bey Joh. Geo. Fleischhauer), 1775."

[4]) Hamburg. Dramat. Neuntes Stück.

[5]) Ebenda. — Vgl. E. Sierke, Lessing als angehender Dramatiker. 1869, S. 10—55. Ferner findet sich „Der Schatz" Lessings mit dem Trinummus verglichen in den Schulprogrammen des Gymnasiums zu Hohenstein in Preussen von Gervais 1851, 1858, 1864; in zwei Programmen der Realschule Siegen von Hölscher 1842, 1843; flüchtig auch in A. Wolfroms Programmen des Domgymnasiums zu Magdeburg 1860, 1866.

auch eben so gut. Denn wenn er wieder kommen sollte, und sollte sehen, wie es mit seiner Familie stünde, so müsste er sich doch zu Tode grämen." Er war Stalenos Herzensfreud. Allein sein Sohn Lelio (Lesbonicus) hat alles vergeudet, und Philto (Callicles), dem Anselmus die Aufsicht über seine Kinder anvertraute, ist ein alter Betrüger. „Ich wollte," sagt Staleno, „eben zum alten Philto gehen, der sonst mein guter Freund ist, und ihm den Text wegen seines Betragens gegen den Lelio lesen. Nun hat er dem lüderlichen Burschen auch sogar das Haus abgekauft, das Letzte, was die Leutchen noch hatten. Das ist zu toll! das ist unverantwortlich." Leander geht. Staleno (2.) schickt sich an, zu Philto zu gehen, auf den er Schlösser gebaut hätte (3.); da kömmt Philto selbst. Er erhält schwere Vorwürfe wegen des Hauskaufes, und erzählt dann das Geheimnis des Schatzes, und weshalb er das Haus kaufte. Staleno flucht den Verleumdern. „Dass die Leute, die allen Plunder wissen wollen, und sich mit Nachrichten schleppen, wovon doch weder Kopf noch Schwanz wahr ist, bey dem Henker wären!" Auf sechstausend Thaler beläuft sich Kamillas Aussteuer. Staleno wirbt nun für seinen Mündel um ihre Hand, was Philto freudig annimmt. Aber ein anderes Bedenken ist die Geldfrage. Philto rechnet so: „Das Geld ist verborgen; wenn ich es hervorbringe, wo soll ich sagen, dass ich es her bekommen habe? Soll ich die Wahrheit sagen: so wird Lelio Lunte riechen, und sich nicht ausreden lassen, dass da, wo sechstausend Thaler gelegen, nicht noch mehr liegen könnten. Soll ich sagen, dass ich das Geld von dem Meinigen gebe? Das will ich auch nicht gern. Die Leute würden doch nur neuen Anlass, mich zu verleumden, daraus nehmen. Philto, sprächen sie vielleicht, würde so freygebig nicht seyn, wenn ihm nicht sein Gewissen sagte, dass er die armen Kinder um gar zu vieles betrogen habe." Da gerät nach längerem Besinnen Staleno auf den Gedanken: „Wie wenn wir, für ein gutes Trinkgeld, einen Kerl auf die Seite kriegten, der frech genug wäre, und Mundwerk genug hätte, zehn Lügen in Einem Athem zu sagen. Der müsste verkleidet mit zwei Briefen von Anselmus kommen, und der Kerl müsste thun, als ob er das Geld zur Ausstattung mitbrächte." Philto ärgert sich, dass er in seinen „alten Tagen noch solche Kniffe brauchen muss, und zwar des lüderlichen Lelios wegen"; aber es geht nicht anders.

(4.) Lelio mit seinem Diener Maskarill (Stasimus) tritt auf, der ihn um zehn Thaler betrügen will und dabei aufkömmt. Wir erfahren von Lelios ungeordnetem Leben, da teilt ihm Philto mit, dass Staleno um seine Schwester Kamilla angehalten habe; da er aber erfuhr, dass Lelio alles verthan habe, „nahm er seine Anwerbung wieder zurück." Das veranlasst

Lelio zu ernstem Nachdenken. Sobald Philto weg ist (5.), berät er mit Maskarill, wie die Sache sich regeln liesse. Maskarill hat aber nur Witzworte zur Erwiderung. (6.) Eben recht kömmt Staleno. Lelio begrüsst ihn und macht ihm ein Anerbieten. „Vielleicht ist es Ihnen nicht unbekannt, dass mir eine alte Pathe ein so ziemlich beträchtliches Vorwerk in ihrem Testamente hinterliess.“ Dies soll die Schwester als Aussteuer erhalten. Vergeblich sucht Maskarill, seinen Herrn von dieser Idee abzubringen, und macht sich, da Lelio fort ist, um „ein aufrichtiges Verzeichnis von allen Schulden“, die er darauf hat, für Staleno zu holen, an diesen, um ihn (7.) zu warnen. Alles ist verschuldet. „Der Boden, worauf das Vorwerk liegt, muss gleich die Gegend seyn, in welcher aller Fluch, der jemals über die Erde ausgesprochen worden, zusammengeflossen ist . . . Wenn rund herum die Nachbarn die reichste Erndte haben, so bringen die Äcker, die zu dem Vorwerke gehören, doch kaum die Aussaat wieder. Alle Jahre macht das Viehsterben die Ställe leer . . . Es hat kein Knecht ein halb Jahr da ausgehalten, und wenn er auch eine eiserne Gesundheit gehabt hätte . . . .“ Ja sogar nicht ganz geheuer ist es dort. (8.) Da Maskarill allein ist, bedauert er zwar seinen Herrn. „Er ist immer eine gute Haut gewesen.“ Allein ihm kann es nicht fehlen. „Meine Schäfchen sind im Treugen.“

(9.) Anselmo ist angekommen. Maskarill erblickt ihn mit Staunen. Anselmo will zu seinen Kindern; da hört er, dass sie im väterlichen Hause nicht mehr wohnen. „Sein väterliches Haus war ihm zu gross — — zu klein; zu leer — zu enge.“ Leander ist ein grosser Handelsmann geworden. „Er lebt, schon seit mehr als einem Jahre, von nichts, als vom Verkaufen.“ Noch immer will Maskarill nicht glauben, dass er Anselmo vor sich habe. „Ja! so zweifle, du verzweifelter Zweifler!“ ruft ihm Anselmo zu. Während (10.) Anselmo seinen Erwerb überzählt (11.), tritt der Trommelschläger Raps „in einer fremden und seltsamen Kleidung“ auf. „Diese Figur,“ meint Anselmo, „muss in das Geschlecht der Piltze gehören. Der Hut reicht auf allen Seiten eine halbe Elle über den Körper.“ Raps frägt Anselmo um einen gewissen Lelio und erzählt im Weiteren, wie er Briefe von Lelios Vater, seinem guten Freunde, habe. Er berichtet von seinen Reisen, wie der Pax des Plautus; endlich wird es Anselmo zu viel; er wird ungeduldig und erklärt sich als Anselmo. „So geschwind Sie sich anselmisirt haben, so geschwind werden Sie sich auch wieder entanselmisiren müssen,“ [1]) meint Raps, der sich bald grob entfernt. Anselmo

[1]) Siehe dies Wortspiel, S. 228.

ruft einen Träger (12), um seinen Koffer zu Kaufmann Lelio zu bringen. Einen solchen kennt der Träger nicht; endlich aber besinnt er sich. „Sie meynen den lüderlichen Lelio . . . Sein Vater war der alte Anselmo. Das war ein garstiger, geiziger Mann, der nie genug kriegen konnte . . .“ u. s. w. Auf diese Weise erfährt Anselmo alles Nötige, besonders von Philtos Vormundschaft. Da kömmt (13.) Philto. „Ich muss doch sehen, wer hier das Herze hat, sich für den Anselmo auszugeben?“ Da erkennt er seinen alten Freund; dieser aber lässt ihn sofort hart an. Rasch beschwichtigt ihn Philto und führt ihn ins Haus.

(14.) Maskarill und Lelio, der seine bisherige Nichtswürdigkeit lebhaft empfindet, treten auf. Wer soll, wer kann Vorsprecher für ihn sein? Nach langem peinlichem Bedenken sagt Maskarill: „Kurz, Ihr Vater soll Ihr Vorsprecher bei dem Herrn Anselmo seyn.“ „„Was heisst das?““ „Das heisst, dass ich einen Einfall habe, den ich Ihnen hier nicht sagen kann.“

(15.) Philto und Anselmo haben sich geeinigt; zu ihnen tritt (16.) Staleno. Anselmo bedauert, seine Tochter Leander nicht geben zu können, da er sie dem Sohne eines guten Freundes, „der vor kurzem in Engeland verstorben ist,“ noch auf dem Todbette versprochen habe. Glücklicherweise stellt sich heraus, dass Leander eben dieser Sohn Pandolfos ist, dem das Versprechen galt. (17.) Maskarill übernimmt nun die Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Jammernd stürzt er herein. Ach! welch tragische Begebenheit! Lelio nahm den Degen und — „Und?“ „„Und steckte ihn an. Komm, rief er, Maskarill! mein Vater wird auf mich zürnen, und sein Zorn ist mir unerträglich. Ich will nicht länger leben, ohne ihn zu versöhnen. Er stürzte die Treppe herab, lief sporrenstreichs zum Hause hinaus, und warf sich nicht weit von hier — (indem Maskarill dieses sagt, und Anselmo gegen ihn gekehrt ist, fällt ihm Lelio auf der andern Seite zu Füssen) — — zu den Füssen seines Vaters —““

Anselmo verzeiht seinem Sohne, droht aber Maskarill, ihn zum Henker zu jagen. „Das ist unbillig! — —“ schliesst Maskarill. „Doch jagen Sie mich oder behalten Sie mich; es soll mir gleichviel seyn. Nur zahlen Sie mir vorher die Summe aus, die ich Ihnen schon sieben Jahr geliehen habe, und aus Grossmuth noch zehn Jahre leihen wollte.“

In dieser Weise hat Lessing, allerdings unter dem Einflusse Molières,[1]) den plautinischen Trinummus verarbeitet.

E. Sierke (S. 55) gelangt zu dem Schlusse: „Auch wir schliessen uns dem oft verlautbarten Urteile über den „Schatz“

---

[1]) Vgl. Danzel I, 150 ff.; Archiv von Schnorr C., X, 1. — Vgl. ferner S. 99.

an, welches denselben als eine von den besten Jugendarbeiten Lessings bezeichnet, und sind der Überzeugung, dass die Wirksamkeit dieses Lustspiels in einer zeitgemässen und würdigen Umgestaltung, bei der namentlich die Einwebung weiblicher Charaktere von ganz besonderer Wichtigkeit sein würde, auch auf unserer heutigen Bühne ausser Frage stehen dürfte."

Nichts mit dem Trinummus gemeinsam hat C. W. Contessas Lustspiel „Der Schatz".[1])

Deutsche Übertragungen des Trinummus finden sich im zweiten Teile von Joh. Eust. Goldhagens gr. u. röm. Anthologie, Brandenb. 1767;[2]) von Leo Lipsius, Schmalkalden 1768;[3]) von Frd. Reinh. Ricklefs als drittes Stück („Der Dreyer") des dritten Bandes von Fried. Aug. Wiedeburgs humanistischem Magazin, Helmst. 1789; von Sigmund Adam Gock, Tübingen 1801; dann auch von neueren, wie Geppert, 1844; F. Osthelder, Speier 1852; W. Wagner, Frkf. 1861; Emil Koch, „Der Dreigroschentag", in der Universalbibliothek von Reclam, No. 1307.

XX. Truculentus.[4])

Den Truculentus des Plautus, so genannt nach *V.* 255 ff., wo der derbe Bauer Stratullax auftritt, bezeichnet Teuffel[5]) als ein Stück „voll guter, aber wilder Laune, zum Teil etwas redselig". Es hat verschiedene Beurteilungen erfahren. Rapp[6]) sagt: „Mein französischer Übersetzer hielt es für der plautinischen Sammlung so ganz unwürdig, dass er auf die merkwürdige Konjektur gerät, Plautus, nachdem er an zwanzig griechische Stücke nachgeahmt, habe doch auch einmal seine eigene Erfindungskraft auf die Probe stellen wollen; selbiges sei ihm denn so übel geraten, wie figura zeige." Wir wissen aber aus Ciceros Worten (S. 690), dass der Dichter selbst sich dieses Stückes freute, es also nicht zu den misslungenen zählte.

Richtig ist, dass wir es hier mit keinem durchgefeilten Lustspiele zu thun haben. Die Hauptrolle hat die Buhlerin, sie tritt

---

[1]) Enthalten auf S. 55—145 des Almanach für Privatbühnen. II. Bändchen. (1818. Lpz.)

[2]) Gödeke Grd., II, 1049.

[3]) Gödeke a. a. O. — Sulzer. III, 705[b].

[4]) Ausgaben von Göller (Köln 1824); F. H. Bothe (Lpz. 1840); Geppert (Berl. 1863); A. Spengel und W. Studemund (Gött. 1868). Hier ist zitiert nach Geppert. — A. Spengel, Lectiones Plautinae (München 1866).

[5]) G. d. r. L., S. 152.

[6]) Die pl. L., S. 1019.

allzu scharf und abgesondert hervor; sie „erscheint hier in ihrer Vollendung gleichsam als erschöpfendes Paradigma“,[1]) oder wie Lessing[2]) sagt: „Den Inhalt machen die verschiedenen Kunstgriffe aus, die eine Buhlerin anwendet, drei unterschiedene Liebhaber auf ihrer Seite zu gleicher Zeit zu behalten.“

Ein kurzer Prolog[3]) leitet das Stück ein.

Diniarchus, der treue Liebhaber Phronesiums, setzt gewissermassen den Prolog fort. Phronesiums Magd, Astaphium, tritt aus dem Hause und bespricht sich mit Diniarchus. Nach Art der Kupplerinnen vergleicht sie den Unbemittelten mit einem Toten (*V.* 166):

> Dum uiuit, hominem noueris: ubi mortuost, quiescas.
> Te, dum uiuebas, noueram.

Bei Dirnen ist anders nichts zu haben. Dennoch macht sie Diniarchus glauben, ihn liebe Phronesium am meisten (*V.* 188: „Te unum ex omnibus amat“). Indessen sei Phronesium eben entbunden worden. Der Vater des Kindes sei ein babylonischer Soldat, der jeden Augenblick erwartet wird. Diniarchus geht ins Haus ab.

Astaphium erzählt nun, wie Diniarchus Geld und Gut bei Phronesium verloren habe (*V.* 215):

> Huic homini amanti mea era naeniam apud nos dixit de bonis,
> Nam fundum et aedes obligatae sunt ob amoris prandium.

Bei Buhlerinnen ist es eben nicht anders; sie gleichen Dornbüschen (*V.* 228):

> meretricem sentis similem esse addecet,
> Quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dari.

Im zweiten Akte — einige rechnen zu demselben bereits Astaphiums Selbstgespräch — treten Astaphium und Stratullax zusammen, der Truculentus, der dem Stücke den Namen gegeben hat. Stratullax tritt der Dirne in derbster Weise entgegen. Sie und ihre Herrin führen seinen jungen Herrn Strabax auf Irrwege; er wolle solches nicht länger mehr dulden. Diniarchus kehrt zurück; das Warten auf Phronesium wird ihm zu lange. Bald kömmt indes Phronesium und

---

[1]) Rapp, A. a. O., S. 1015.

[2]) Beiträge, S. 51.

[3]) Teuffel, Studien S. 279. „So kurz der Prolog zum Truculentus ist, so reich ist er an faden Witzen; dass er von Plautus selbst nicht herrührt, scheint hervorzugehen, nicht nur aus der Art, wie *V.* 1 Plautus' Name genannt ist, sondern auch aus *V.* 13, vgl. mit 20, dem Gegensatze, in welchen der Redende seine Zeit stellt zu der im Stücke selbst geschilderten, welche Plautus stillschweigend und durch mancherlei Anspielungen mit seiner eigenen zu identifizieren pflegt.“

erzählt ihm, sie sei nie schwanger gewesen und habe nie geboren (*V.* 388):

Equidem neque peperi puerum neque praegnans fui.

Sie habe nur im vorigen Jahre mit einem babylonischen Soldaten gelebt, und dieser müsse nun für Alimentation eines vorgeblich von ihm stammenden Kindes aufkommen. Dieses Kind habe ihr die Badersfrau Sura vermittelt. Diniarchus, der sie schon mit den Worten begrüsste,:

Ver uide!
Vt tota floret! ut olet! ut nitide nitet![1])

(*V.* 352), ist nun ganz begeistert. Das ist keine Dirne, sondern eine gleichgesinnte Seele (*V.* 433):

Pro di inmortales! non amantis mulieris
Sed unanimantis sociae, fidentis fuit
Officium facere, quod modo haec fecit mihi.

Er geht, um Geschenke für sie zu kaufen.

Phronesium wird im Hause sichtbar; sie legt sich als Wöchnerin mit dem Kinde zu Bette. Der babylonische Soldat, Stratophanes, tritt auf; er lässt sich von der Geburt berichten und bringt Phronesium seine Geschenke, zwei Sklavinnen, Purpurkleider u. a. Phronesium ist damit durchaus nicht zufrieden. Stratophanes verlässt sie; da sieht er Geta, den Sklaven des Diniarchus, „qui ducit pompam tantam“ (*V.* 545), der eben mit Geschenken beladen heranzieht. Er beobachtet, wie Phronesium alle Gaben freudig aufnimmt; endlich wird es ihm doch zu bunt; er eilt hinein. Geta ergreift den Rückzug, Phronesium geht ab, und Stratophanes bleibt unentschlossen stehen.

Im dritten Akte tritt Phronesiums dritter Liebhaber, Strabax, auf. Er hat an Stelle seines Vaters zwanzig Minen für Tarentiner Schafe eingenommen (*V.* 636):

Postquam illuc ueni, eccum aduenit (sic dis placet)
Ad uillam argentum meo qui debebat patri,
Qui ouis Tarentinas erat mercatus de patre,

und hofft nun, bei seiner Geliebten alle andern städtischen Bewerber auszustechen (*V.* 647):

Nunc ego istos mundos urbanos amasios
Hoc ictu exponam atque omnes eiciam foras.

---

[1]) Sainte-Beuve (Causeries du lundi, IV, 30) erinnert sich dieser Stelle, wenn Figaro (la folle journée, ou le mariage de Figaro, Comédie en cinq actes, en prose par M. de Beaumarchais, Paris [Ruault] 1785) von seiner Susanne sagt (I, 2, S. 8): „La charmante fille! toujours riante, verdissante, pleine de gaieté, d'esprit, d'amour et de délices!“ Doch ist die Ähnlichkeit beider Stellen gewiss nur eine zufällige.

Geht ihm ja doch Phronesium über Vater und Mutter (*V.* 651):

quam mage amo quam matrem meam.

Stratullax vermutet, dass sein junger Herr in dieses Haus des Verderbens gegangen sei. „Conlapsus est hic in corruptelam suam“ (*V.* 659). Er thut Astaphium schön und wird von ihr gleichfalls eingelassen (*V.* 685):

in tabernam ducor deuorsoriam,
Vbi melle accipiar mea mihi pecunia.

Im vierten Akte tritt Diniarchus auf, freudig, dass seine Geschenke gut aufgenommen wurden. Astaphium berichtet ihm, dass eben Strabax drinnen sei; „nunc is nobis fundus est“ (*V.* 716): deshalb darf Diniarchus jetzt nicht eintreten. Heftig erzürnt ruft Diniarchus alles Unheil über Phronesium, da sieht er Callicles nahen, mit dessen Tochter er verlobt ist. Callicles führt zwei Mägde herbei, die nun unter Schlägen gestehen, dass sie das Kind seiner Tochter nahmen und es Phronesium aushändigten. Im Hintergrunde belauscht Diniarchus den Vorgang, und da Callicles zornig weiter forscht, wer seine Tochter um ihre Ehre gebracht habe, tritt Diniarchus vor und gesteht seine Schuld (*V.* 814):

Assum, Callicles. Per tua opsecro
Genua, ut tu istuc insipienter factum sapienter feras
Mihique ignoscas, quod animi inpos uini uitio fecerim.

Erbost über diesen Streich, entzieht der Alte seiner Tochter sechs schwere Talente (*V.* 832):

Nunc habeas, ut nactu's, uerum hoc ego te multabo bolo:
Sex talenta magna dotis demam pro ista inscitia,

von der versprochenen Mitgift.

Phronesium tritt auf. Sie weiss, dass das Kind von Diniarchus ist, und erbittet es sich nur auf drei Tage, was dieser zugesteht, da es ja gilt, den Soldaten zu prellen (*V.* 874):

Propter hunc spes etiam est, hodie detonsum iri militem,
Quem ego ecastor mage amo quam me, dum id, quod cupio, inde aufero.
Quia cum multum apstulimus, haud apparet multum, quod datum est.
Ita sunt gloriae meretricum.

Im fünften Akte erscheint der Soldat Stratophanes; ihn ruft die Liebe (*V.* 881). „Hocine amare est!“ Phronesium nimmt ihm möglichst viel ab und lässt es in ihr Haus tragen, aus welchem eben Strabax betrunken tritt. Da Phronesium ihn umarmt, fährt Stratophanes auf und gerät mit Strabax in Streit.

Stultus atque insanus damnis certant: nos saluae sumus!

ruft Phronesium (*V.* 937). Jeder bezahlt Phronesium; sie

nimmt es von beiden an, lädt beide ein und versteht sich darauf, beiden zu willfahren (*V.* 948):

> Tu dedisti: hic iam daturust: istuc habeo, hoc expeto.
> Verum utrique mos geratur amborum ex sententia.

Damit endet das Stück, das, wie der Dichter sagt, unter dem Schutze der Venus steht (*V.* 955 „Veneris caussa adplaudite; eius haec in tutela est fabula,") und von Dirnen handelt, deren es heutzutage mehr als Fliegen an einem heissen Sommertag giebt (*V.* 66):

> Nam nunc lenonum et scortorum plus est fere,
> Quam olim muscarum est, cum caletur maxume.

Einzig um diese Dirne dreht sich das Stück; „die schlaue Buhlerin macht den Mittelpunkt."[1]) Schon der Prolog schildert sie (V. 13):

> Haec huius secli mores in se possidet;
> Numquam ab amatore postulauit, quod datum est,
> Sed relicuom dat operam ne sit relicuom
> Poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum.
> Nam omnis id faciunt, cum se amari intellegunt.

Sie ist eine Kupplerin, wie Astaphium sie zeichnet (V. 226):

> Bonis esse oportet dentibus lenam probam: adridere,
> Quisquis ueniat, blande alloqui, male corde consultare,
> Bene lingua loqui

u. s. w. Ihrer Geldgier ist nichts genug. „Nilne huic sat est?" klagt Stratophanes (*V.* 538). „Ne unum uerbum mihi quidem nunc dixit." Aus allem zieht sie geschickt Vorteil, und trefflich weiss sie ihre Schönheit („Ver uide! ut tota floret! ut olet! ut nitide nitet" *V.* 353) auszunützen.

Ihre Anschauungen teilt Astaphium, ja sie trägt dieselben in viel derberer Form vor. Des Diniarchus Versprechen lockt sie sofort; wer ohne Geld ist, ist tot. Sie trägt falsche Zöpfe.

> Iam hercle ego stos fictos, conpositos, crispos cincinnos tuos
> Unguentatos usque ex cerebro euellam

droht ihr (*V.* 286) Stratullax. Sie ist rot und weiss geschmückt:

> Buccas rubrica, creta omne corpus intinxti tibi (*V.* 293).
> — bucculas tam belle purpurissatas habes (*V.* 289).

Mit dem Gelde gehen beide schlecht um. Leicht, wie sie es verdienen, werfen sie es weg.

---

[1]) Rapp a. a. O., S. 1017.

Meretricem ego item esse reor, mare ut est: quod des deuorat nec abundat

urteilt (*V.* 564) Geta, der bei dieser Wirtschaft selbst zum Diebe wird:

Cum haec uideo fieri, suffuror: de praeda praedam capio

(*V.* 563). „Stabulum flagiti" nennt Geta (*V.* 581) Phronesium.

Diniarchus hat die Liebe zum Verschwender gemacht. Er schätzt sich glücklich, wenn die Buhlerin überhaupt von ihm Gaben annimmt (*V.* 425):

Lucrum hercle uideor facere mi, uoluptas mea,
Vbi quippiam me poscis.

Stratullax, von dem das Stück den Namen hat, ist ein vollendeter Grobian („violentust" *V.* 316). Er sieht aus, als ob er mit Senf genährt worden wäre (*V.* 314):

Si ecastor hic homo sinapi uictitet, non censeam
Tam esse tristem posse.

Er ist ein derber Bauer. („Nimis quidem hic truculentust," *V.* 264; „Rus merum hoc quidem est," *V.* 268.)

Der übliche Miles ist hier der geprellte Stratophanes, der babylonische Soldat (*V.* 86, 204, 391), in herkömmlicher Weise „gloriosus". Astaphium berichtet ihm von dem neugebornen Knäblein, dass es nach der Geburt Schwert und Schild verlangte. „Meus est, scio iam de argumentis" (*V.* 503), erwidert Stratophanes. „Iam magnust? iam leto dat legionem, quam spoliare uolt?" (*V.* 504) u. s. w.

Zwar verspricht er, nicht zu bramarbasieren (*V.* 478):

Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem:
Manibus duella praedicare soleo, haut in sermonibus.
Scio ego multos memoravisse milites mendacium,

u. s. w. Doch aber nennt er sich Mars (*V.* 511):

Mars peregre adueniens salutat Nerienem uxorem suam,

und bringt als Sklavinnen einstige Königinnen, die er sich erkämpfte (*V.* 527):

Ecce hae reginae domi
Suae fuerunt ambae, uerum patriam ego excidi manu.

In Deutschland hat R. Lenz den Truculentus des Plautus erst übersetzt, dann modernisiert und in sein Lustspiel „Die Buhlschwester" umgewandelt. Hierüber berichtet Weinhold:[1])

[1]) Dramat. Nachlass, S. 29.

„Die ... Lenzische Übersetzung des Truculentus war die Grundlage für die Nachbildung: „Die Buhlschwester.“ Dabei verlegte Lenz die Komödie von Athen nach Königsberg. Die verschlagene Hetäre Phronesium ward in ein gewisses Julchen verkleidet, ihr Mädchen Astaphium heisst nun Rahel. Die drei im Netze zappelnden Buhler sind der Kaufmann Fischer-Diniarchus, der prahlerische und am meisten betrogene Stratophanes ist zum Hauptmann von Schlachtwitz gemacht und der tölpische Strabax zum Landjunker von Bauchendorf. Stratullax heisst nun Adam, Callicles Bürger Reibenstein, Geta Hausknecht Hans. Den Schluss hat Lenz mit wenig Strichen in der Buhlschwester wirksamer gemacht, indem das saubere Julchen, nachdem sie die beiden Junker peinlich ausgebeutelt hat, eilig Königsberg verlässt. Der Verdeutschung des Truculentus hat Lenz ein Nachwort, dem grossprahlerischen Offizier ein Vorwort vorangestellt, um den Zuhörern in der Salzmannschen Gesellschaft den alten Plautus im neuen Kleide zu empfehlen.“

Ein Vergleich der ersten Szene des Lenzschen Truculentus mit seiner Buhlschwester zeigt, wie er bei seiner Umarbeitung verfuhr.

Der Trukulentus,[1] ein Lustspiel d. Plautus verdeutscht.

(S. 77.) **Erster Akt.**

Erste Scene.

Dinarchus.

Eine ganze Lebenszeit reicht nicht zu, einen Liebhaber zu lehren, auf wie viele und mannichfaltige Weise man ihn zu Grunde richtet. Wie viel Schmeicheleyen werden angewandt — wie viel Gezänke! gütige Götter! Ein Wink mit den Augen — Das ist die Lockspeise am Angel. Man trägt sich einige drey Nächte, unterdessen erkundigt sie sich heimlich nach unsern Umständen u. nach unserer Gemüthsart, ob wir haushälterisch oder grossthuerisch seyn, das heisst denn den Angel auswerfen, denn in der That ist die Liebe der Frauenzimmer heut zu Tage dieselbe, die ein hungriger Fischer zu den allerliebsten Forellen und Karpen im Wasser fühlt.

Unterdessen beisst der Liebhaber an, und wenn er sich den Stachel recht gierig in Brust und Herz ge-

Die Buhlschwester.[2]

(S. 125.) **Erster Akt.**

Erste Scene.

Fischer.

Methusalems Alter reichte nicht zu, einen Liebhaber klug zu machen. Mag er noch so oft anlaufen, noch so oft sich vornehmen, jetzt vernünftiger zu handeln — es ist alles umsonst, ein Blick, ein Athem seiner Schönen wirft den ganzen babylonischen Thurm seiner guten Vorsätze über'n Haufen. Julchen hat mich um mein ganzes Vermögen gebracht, ich reise nach Danzig, ich gewinne im Spiel, ich stecke das Geld in meinen Handel, ich komme mit dem Vorsatz zurück, sie jetzt nicht eher wieder zu sehen, als bis ich wieder mich zu meinem vorigen Wohlstand emporgeschwungen habe — — ja, und was kann ich dafür, dass mich jetzt eine unbekannte Macht bis unter ihr Fenster hinzieht, was kann ich dafür, dass ich jetzt die Hand ausstrecken

[1] Bei Weinhold a. a. O., S. 77—106.
[2] Ausg. von Tieck (1828), S. 123—165.

drückt hat, so muss er, sein Beutel und sein guter Name eines elendiglichen Todes sterben. So ist die Hausshaltung in unsern artigen Häusern.

U. s. w.

muss, ich mag wollen oder nicht, um an ihrer Schelle zu ziehn (klingelt), niemand kommt; sie wird doch noch hier wohnen — oder ist's wahr, was mir mein Barbier erzählte, dass sie in Wochen liegt — es kann nicht möglich sein, es sind ja noch nicht zwei Monat, dass ich von Königsberg reiste, und ich habe doch nichts gemerkt — o Julchen! Wer könnt' auch eine solche Nachricht von dir glauben, ohne drüber den Verstand zu verlieren — es kommt niemand — als ob die Pest im Hause wäre — (klingelt abermals).

U. s. w.

Die Neubearbeitung ist eine ziemlich starke Zusammenziehung des plautinischen Textes. Die Handlung der Buhlschwester ist wie folgt:

I. Akt. (1.) Fischer, ein junger Kaufmann, ist in Julchen verliebt. Er hatte ihr bereits sein ganzes Vermögen geopfert, als er das Verlorene im Spiele wieder gewann und sofort seiner Geliebten nachreiste. Er klingelt an Julchens Hause, (2.) ihr Mädchen Rahel öffnet ihm. Man hat Fischer längst tot geglaubt, jetzt will man wenig mehr von ihm wissen, weil man ihn für arm hält. Sobald jedoch Rahel gehört hat, dass er noch ein Schiff erwarte, wird sie teilnehmender und lässt ihn ein. (3.) Von Rahel hören wir einiges über Fischers früheres Leben. „Es ging ihm und uns, wie mit einem Rade, sowie er hinunter kam, so kamen wir empor." Rahel hat es auf den Landjunker von Bauchendorf abgesehen, nur sein Bedienter Adam ist ihr hinderlich. Dieser erweist sich in der nächsten (4.) Szene als einen bärbeissigen Diener, der wohl ahnt, dass man es auf seinen Herrn abgesehen habe, um ihm sein Geld abzulisten. (5.) Fischer hat Julchen noch nicht treffen können, alsbald aber (6.) eilt sie ihm mit offenen Armen entgegen. Er findet sie hübscher, als vor zwei Monaten — bis auf die Taille, und Julchen erzählt ihm dann, sie habe „einen jungen Sohn bekommen". Rittmeister Schlachtwitz habe ihr einst oft versprochen, er werde sie zu seiner Erbin machen. Eines Abends zechten sie ihn an. „Ich blieb bei ihm sitzen, meine Mutter machte gegen den Morgen einen erschrecklichen Lärm, sie hätte uns beide in einer Stellung betroffen, die sich nur für Eheleute schickte." Schlachtwitz nahm Reissaus und schrieb vor einigen Tagen von Marienburg, er wolle, da er gehört habe, sie sei schwanger, jährlich tausend Thaler zahlen. Das Gerücht sprengte Julchen aus; denn „meinen Sie, dass ich mich was darum bekümmere, ob mich die Leute für dies oder das halten." (!) Von einer Jungfer

Reibenstein erhielt sie dann ein Kind, und sowie Schlachtwitz kömmt, legt sie sich mit dem Kinde zu Bette. Sie beredet nun Fischer, für eine Kollation zu sorgen. Dieser sieht ihr (wie Diniarch) nach mit den Worten: „Welche Naivität! Welche Aufrichtigkeit! Reizendes Mädchen!“ Er ist in sie verliebter, als je. „O Julchen, wenn du meinen letzten Blutstropfen von mir fordertest, du verdientest ihn.“

II. Akt. (1.) Julchen, nachlässig, wie eine Wöchnerin, gekleidet, erwartet den Rittmeister, der nun (2.), wie Stratophanes, von seinen Thaten und zwar, wie dieser, in der Figur der „praeteritio“ spricht. „Wenn ich geneigt zum Prahlen wäre, so könnte ich euch drei Tage lang erzählen — aber ich lasse lieber meine Hände triumphieren, als meine Zunge. Mögen andre sich zu Helden lügen, denk' ich, oder solch einen Bänkelsänger von Homer[1]) mieten, der ihnen Siege an den Hals wirft, die sie nicht erfahren haben, ich verlasse mich auf die Augenzeugen meiner Thaten.“[2]) Er erfährt von dem Jungen, der ihm aus dem Gesichte geschnitten sei. „Kaum war er zur Welt geboren, so griff er dem Accoucheur nach dem Degen.“ Alles Übrige hält sich genau an Plautus. An Stelle der zwei Sklavinnen, die Stratophanes überbringt, hat Schlachtwitz „einen echten Bologneser“ als Schosshündchen, den Julchen mit Phronesiums Worten begrüsst:

Paenitetne te, quot mi ancillae sient,
Quin etiam insuper tu adducas, quae mi comedint cibum?

(*V.* 529): „O weh, noch mehr Brotfresser ins Haus!“

(3.) Hans, Fischers Hausknecht, und ein kleiner Junge bringen die bestellte Kollation. Julchen bedankt sich für die Sendung, wobei Herr von Schlachtwitz, unbemerkt an einem ihrer Fenster stehend, von der Strasse her alles unten sieht und in argen Zorn gerät.

III. Akt. Der dritte Akt umfasst nur drei und eine halbe Seite. (1.) Von Bauchendorf hat für Mastochsen — die Tarentiner Schafe des Plautus — fünfzig Dukaten eingenommen, die er nun Julchen opfern will. Hocherfreut führt ihn Rahel ins Haus. (2.) Adam erwartet seinen jungen Herrn und erklärt Rahel, er sei nimmer der alte Grobian; er bittet eintreten zu dürfen und drängt sich, wie Stratullax (*V.* 662), ein.

IV. Akt. (1.) Fischers Wunsch ist erreicht, da der Offizier im Zorne schied. (2.) Rahel berichtet Fischer, dass drinnen Bauchendorf zeche, was diesen arg aufregt. Während er sein

---

[1]) Nach *V.* 480, den Lenz las:
Scio ego multos memorauisse milites mendacium
Et *homeronidam et post illam illi* memorari potest.
Geppert jedoch liest:
Et *homicidarum post illa cumulus* memorari potest.

[2]) *V.* 485. Pluris est oculatus testis unus, quam auriti decem.

Los beklagt, führt Reibenstein zwei Mädchen gebunden ein, Lene und Anne. (3.) Unter Prügeln entwindet er ihnen das Geständnis, dass Julchen das Kind seiner Tochter habe. Er schickt Lene um dasselbe, „wenn sie einen Sohn haben wollte, so könnte sie sich schon einen machen lassen.“ Reibenstein dringt in Anne, wer der Vater von Lieschens Kind sei, da tritt Fischer, Lieschens Verlobter, vor und gesteht, dass er es sei. Reibenstein will ihm dafür als Strafe von der Mitgift fünfhundert Thaler, die sechs Talente des Callicles, abziehen. In Fischers Brust regt sich wahre Liebe für Lieschen, obwohl er einen „elektrischen Schlag“ ins Herz bekam, als er Julchen wieder sah. (4.) Fischer verlangt von Julchen das Kind. Sie bittet um dasselbe nur auf einige Monate; er will es ihr aber nur auf zwei Stunden überlassen. Noch immer hofft Julchen, ihn zu überlisten.

V. Akt. Diesen Akt hat zum grössten Teil Lenz erfunden. Julchen bangt um ihrer Streiche halber. Sie will das Kind zurückgeben. „Die Historie von dem untergeschobenen Kinde könnte über kurz oder lang dem Rittmeister zu Ohren kommen und sie gezwungen werden, alles wieder herauszugeben.“ Auch Bauchendorf soll „mit guter Manier“ aus dem Hause transportiert werden, „damit es nicht heisst, er habe sein Geld bei uns verloren.“ Sie will darum nach Döbschütz zu dem Rittmeister schicken, und dieser und Bauchendorf sollen an einander geraten. Adam soll dann zu Hilfe gerufen werden. Nun ist aber nach Rahels Bericht Adam betrunken eingeschlafen. Von hier geht es wieder auf Plautus zurück. (2.) Herr von Schlachtwitz, mit einem grossen Geldbeutel, tritt auf; „er hat das Jahresgehalt verdoppelt.“ Julchen nimmt kalt alle Gelder in Empfang. (3.) Da kömmt taumelnd Bauchendorf und sucht sein „herzallerliebstes Julchen... es ist Zeit zu Bette zu gehen“. Darüber entbrennt Schlachtwitzens Zorn. Die beiden Nebenbuhler wollen erst fechten, dann Julchens Gunst sich um Geld erkaufen. Hierbei vermag der Junker nicht nachzukommen. Julchen thut darum, als schlüge sie sich auf die Seite des Rittmeisters. Ehe dies geschieht, will ihr Bauchendorf den ganzen Gürtel mit Geld geben; allein er ist ihm bereits abgeschnallt worden. Julchen sagt nun Bauchendorf, der Rittmeister habe ihm denselben entwendet, und giebt ihm den Schlüssel zu Schlachtwitzens Zimmer. Dort liege ein Beutel mit dreihundert Dukaten, den er als Entschädigung nehmen solle. Kaum aber hat sich Bauchendorf entfernt, um sich das Geld anzueignen, als ihm Julchen den Rittmeister nachschickt. Unterdessen macht sich Julchen mit Rahel mittelst der Post nach Tilsit fort. „Wie werden die gerupften Gänse hinter uns her gacksen!“ — Das Motiv des Truculentus mit dem untergeschobenen Kinde des Capitano findet sich auch in Cecchis „Incantesimi“ (S. 396) und öfter.

Register

zum ersten Bande (Plautus).

(Die Zahlen bedeuten die Seite.)

Abel, Eugen, 83. 85.
Abril, S. P., übers. Terenz 60.
Accolti, B. V., Virginia 107.
Acquettino 132.
Adam, J. A., 106.
Addisson 80. The drummer 483—487.
Adelphi des Terenz 24. 28. 56. 58. 62. 66. 67. 68. 69. 668. 677; von Chompré 72; von Laya benützt 73; englisch 75. 80; von Romanus 42. 44; aufgeführt in Ferrara 52; in Löwen 36; in München 44; in Nürnberg 40.
Adolf Friedrich von Mecklenburg 213.
Adolphis Winkelschreiber 101.
Aelius Stilo 14. 18.
Agricola, J., 89. 91. 95.
Aischylos 9.
Albert, P., 4. 10.
Alfonso I. von Ferrara 51. 162. 607.
Allacci, Drammaturgia 109. 162. 164. 173. 240. 274. 444. 515. 527. 540. 541. 631. 718.
Alt, H., 52. 103. 375.
Altertum, seine Bedeutung und sein Einfluss 3 ff. 454. 455.
Alticozzi 409. 756.
Amboise, Franç. d', 103.
Ambra, Franc., il furto 517.
Amenta, N., 544.
Amis et Amiles 191.
Ampère 265.
Amphitruo 16. 18. 19. 20. 50. 51. 56. 57. 59. 60. 62. 63. 67. 68. 72. 73. 75. 78. 79. 80. 82. 83. 101. 132. 191. 193. 332. 494. 496. 508. 564. 572. 574. 575. 594. 613. 700; Charakteristik und Nachahmungen 115—129; ob im 4. und 5. Jahrhundert gespielt 19. 20.
Andreini 544. 656—661.
Andria des Terenz 24. 28. 41. 43. 51. 58. 61. 65. 66. 69. 72. 74. 75. 76. 83. 84. 85. 89. 94. 97. 108. 109. 111. 146. 491. 517. 534. 538. 574. 668. 698.
Andrieux, le trésor 762.
Andronikus 18.
Anfossi 324.
Angellieri Alticozzi 409. 756.
Angely 323.
Antigone 8; in Kassel gespielt 40.
Antimaco, Giul., 531.
Anzeiger für deutsches Altertum 208.
Apollinaris, Sidonius, 15.
Apostolo, Zeno, 51. 161. 162. 163. 240. 510.
Apuleius 8. 92.
Arber, Edw., 670.
Archippos 116.
Aretino, Pietro, 56; la Cortigiana 282; lo Hipocrito 539. 540; il Marescalco 390. 639; la Talanta 632. 656.

Arevalus 124.
Argelati, Bibl. 51. 57. 131. 162. 163. 174. 240. 362. 384. 409. 441. 444. 451. 509. 510. 608. 613. 685. 689. 718. 733. 745.
Argelio, Eug., 59.
Ariosto, Lodov., 23. 51. 56. 252; la Cassaria 56. 332. 482. 483. 718; il Necromante 165; I Suppositi 332—337.
Aristophanes 8. 9. 16. 23. 60. 61. 66. 79. 325. 527 u. ö.; Acharnenses 106. 258; Plutus von Hans Sachs 92; in Zürich aufgeführt 36; in Cambridge 77; in Mailand 59; Wolken 73. 82. 427.
Aristoteles 5. 54. 327.
Arlecchino 101. 102. 103. 389.
Arlìa 132.
Armado, Don, 107. 646. 674.
Arne, Michel, 204.
Arnobius 19.
Arntzen 124.
Arteaga 653.
Aschbach 46. 85.
Asinaria 19. 46. 57. 58. 67. 68. 100. 108. 115. 280. 426. 450. 680; Charakteristik u. Nachahmungen 229—255.
Ast 115.
Atalanta 102.
Athenaeum 307.
Attilius 13.
Aubignac, d', 73.
Aubigné, d', 108.
Auger 19. 181. 185.
Augustinus, hl., 19. 20.
Aulularia 16. 19. 24. 34. 56. 59. 67. 71. 72. 79. 81. 82. 84. 89. 91. 95. 97. 100. 101. 115. 125. 132. 176. 243. 346. 348. 349. 350. 385. 427. 499; Charakteristik u. Nachahmungen 255—324; gespielt in Basel 39; in Königsberg 36; in Nürnberg 40; in Olmütz 35; in Wien 35; in Greenwich 76.
Avellino 324.
Avost, de la Val d', 441.
Axius, Paulus, 265.
Ayrer, Jakob, 94; Menächmi 584—592.
Azzi, B. d', 544.

Bacchides 16. 58. 69. 81. 87. 88. 102. 240. 407. 408. 499. 595; Charakteristik und Nachahmungen 426—444.
Baco von Verulam 33.
Baerensprung 37.
Bagnato 17.
Baïf 65. 66. 387; le Brave 617—619.
Bakhuizen, van den Brink, 304.
Balde, Jac., 48. 111.
Bandello 517. 524.
Bapst von Rochlitz 94.
Barack 85.
Barbarus Hermolaus 116.
Barbier 736.
Barbieri, Niccolò, 69. 435. 437.
Barlaeus, Kaspar [1584—1648], 15.
Barlando, Adriano, 36.
Barnes, Rob., 76.
Baron (Boyron) 69. 109. 667.
Barrera y Leirado, Catál. bibl. 60. 61. 138. 139. 141. 145. 146. 156. 296. 321. 323. 324. 503. 504. 523. 606.
Barretto, Feio, 147.
Barthius 265.
Barthold 96.
Bartoli, Adolfo, 48.
Baschet 64.
Batrachomyomachie 83.
Battishill 204.
Baudissin 407.
Baudry, René, 177.
Baumeister 116.
Bayer, J. G., 35. 46.
Bayle 185.
Bazo, Don A., 324.
Beauchamps, Recherches 65. 66. 174. 178. 292. 336. 337. 346. 390. 441. 517. 541. 543. 544. 554. 557. 559. 622. 623. 658. 665. 666. 667. 668. 736.
Beaumarchais 406; le Barbier 364. 365; Figaro 406. 769.
Beaumont und Fletcher 80. 107. 678. 679.
Beaumont und Nuitter 186.
Bebel, H., 46. 640.
Beccadelli, Ant., 427.
Becker, W. A., 17. 596.
Becq de Foucquières 65.
Belleforest 517.
Bellemore 623.
Bellereau, Remy, 65.
Bellermann, J. J., 717.
Belmonte, El diablo predicador 117.
Bembo 718.
Ben Jonson 79. 81. 107. 193; The Alchemist 488. 489; The Case is altered 346—351; The Devil is an ass 307. 348; Epicoene 390; Every

man in his humour 347. 675—677; Every man out of his humour 677; The Poetaster 677.
Bendixen 85.
Benfey 3.
Benndorf 715.
Benoist 120. 255. 390. 722.
Benserade 177.
Bentivoglio, Erc., 57; I fantasmi 57. 454—461.
Beolco, Angelo, 56. 110. 406; Werke 246; la Anconitana 543; Vaccaria 57. 108. 246—253.
Beówulflied 7.
Bernard, Richard, 75.
Bernhardt, Sarah, 184.
Bernhardy, Grdrss. d. röm. Litt. 12. 18. 19. 22. 115. 116. 124. 128. 266.
Berrardo 50. 56; Cassina 369—375; Mustellaria 451—454.
Berriat, Saint Prix, 62.
Béthune, Everard de, 129.
Bianchi (Komponist) 324.
Bianchi, Gius., 652.
Bianchi, Orazio, 613. 685.
Biancolelli 559.
Bibbiena s. Divizio.
Biblische Komödie 38.
Bidermann 632.
Binder, Hans, 37.
Binder, Wilh., 23. 101. 116. 258. 262. 266. 401. 426. 501. 596. 600. 690. 719. 721. 737.
Biographie universelle 124.
Bishop 576.
Bitner, Jonas, 93. 584.
Blass, Leo, 36.
Blount 675.
Boccaccio 15. 131. 132.
Bode 354.
Bodenstedt 569. 575.
Boétie, la, 8.
Boettiger 214.
Boieldieu 483.
Boileau 6. 185.
Boisrobert, la belle Plaideuse 292; les trois Orontes 541.
Boissier 17.
Boivarius 35. 46.
Bojardo 50.
Boltz von Ruffach 32. 93. 94.
Bonducci, Andr., 285.
Boner 92.
Bonin 548.
Bonnet 484.
Borghini, Raff., 103.
Borheck 229. 255. 355.
Bornemisza 92.
Bornmüller 208.
Bosscha 324.
Bothe, F. H., 722. 767.
Bottrigaro, Erc., 689.
Bougerel, P., 174.
Bourgeois, Jacques, 336.
Bourlé 65.
Bourlier, J., 65.
Boursault, E., 69; Les Nicandres 554—557.
Bouterwek 63. 106. 154. 653.
Boxberger 99. 351. 704. 705. 707. 742. 743.
Boyron s. Baron.
Boysse, E., 48. 71. 72. 297.
Brachvogel 40.
Braga, Theophilo, 61. 62. 146. 147. 154.
Branthôme 174.
Brassicanus (Kohlberger) 26. 34.
Braune, Wilh., 638.
Brederoo 81. 109. 540. 638.
Breslau 95.
Bret, le, l'épreuve indiscrette 763.
Brighella 101.
Brix 18. 258. 324. 490. 493. 495. 498. 500. 501. 532. 595. 746.
Broekhousius, Jan [1649—1707], 299.
Broemel, W. H., 674.
Bromig 294.
Brosin, Oskar, 10.
Brueys 109.
Brun, le, 17. 19. 25.
Brunamonti, Frc., 240. 385.
Brunamotti, Stichus 745.
Brunet, Manuel 74. 132. 240.
Brunfels, Otto, 24. 30.
Brunelleschi, G., 132. 137.
Buchanan 62.
Buchaw, Steph., 94.
Budai, Esaias, 83.
Buecheler 125.
Buonarroti, Michelagnolo, 173.
Buonfanti, P. da, Bibbiena, Errori incogniti 515—517.
Burckhardt, C. Aug., 36.
Burckhardt, Jac. (De linguae lat. fatis) 29. 31. 34.
Burckhardt, Jac. (Kultur d. Ren.) 22. 52. 53. 162. 165.
Burmeister, Joh., 46. 208—214; 253.
Bursian, K., 240.
Busch, Herm., 31.

Caballero, Fernan, 606.
Cacciadiavolo, Lanfranco, 252. 654.
Caecilius Statius, 12. 17. 21. 46. 275.
Cailhava 72; le mariage interrompu 407. 408. 440. 441; les Ménechmes grecs 566; le tuteur dupé 629—632.
Calaminus, Georg 45.
Calderon 326; La Española en Florencia 523; Hombre pobre todo es trazas 509; El Principe constante 326.
Calmo, Andr. Il Travaglia 103. 522; la Spagnolas 653.
Cammerarius 722. 737.
Camões 62. 124. 141; Os Emphatriões 62. 146—154; Os Lusiadas 41. 155. 178.
Cañizares 61. 146.
Cannegieter 266.
Cantù 510.
Capitano 103. 104. 105. 106. 389. 521. 522. 527. 605. u. ö.; seine Namen 103. 104.
Captivi 16. 19. 23. 24. 43. 45. 59. 67. 72. 79. 94. 98. 99. 100. 115. 722. 746; Charakteristik u. Nachahmungen 324—355; veranlassen die comédie larmoyante 98.
Carmeli, A., 613.
Cartwright, W., 77.
Casina 19. 56. 57. 79. 115. 240. 241. 393. 680; Charakteristik u. Nachahmungen 365—390.
Castner, Gabriel, 37.
Cecchi 57. 761. 762; Il Corredo 630. 631; I Dissimili 58. 534; La Dote 58. 753—757; Gl' Incantesimi 58. 395—400. 776; la Majana 58; Il Martello 58. 104. 252. 654; La Moglie 58. 400. 533—539; I Rivali 57. 110. 482. 654; Gli Sciamiti 57. 165. 483; la Stiava 58. 685—689.
Cefalo 51.
Celio Calcagno(ini) 51. 608.
Cellarius, Christ., 124.
Cellarius, Joh., 32.
Celtis, Konrad, 46. 85.
Cenci, Giac., Gli Errori 103. 544.
Ceresara, Paride, 285.
Chapman 81. 677. 678.
Chappuzeau, S., 41. 67. 622; la dame d'intrigue 290.
Chasles, Ém., 63. 65. 66. 103. 336. 617. 664.
Chassang 124. 126. 138.
Chateauvieux 665.
Cherea, Franc., 53.
Chiari, Pietro, 110.
Chiesa 544.
Child, F. J., 77. 186. 190. 203. 668. 669.
Choerilus 14.
Cholevius 579. 638.
Chompré 72.
Christian II., Kurfürst von Sachsen, 39.
Christoph von Württemberg 37.
Chrysostomus, hl., 23.
Cibber 440. 509. 576.
Cicensis, Elias Herlicius, 643.
Cicero, M. T., 13. 14. 23. 31. 57. 92. 595. 690. 767.
Cistellaria 19. 58. 68. 115. 132. 723; Charakteristik und Nachahmungen 390—400.
Claus 88. 274. 323. 324. 407. 568. 574. 575.
Clemens XII. 59.
Clément und Larousse, Dict. lyr. 147. 186. 199. 324. 469. 487. 548. 549. 576. 700. 786.
Clerici 59. 338. 339.
Clown 101. 474.
Cocodrillo 656.
Codrus Urceus, A., 89. 256. 262. 291.
Cohn, A., 197. 638.
Collalto 548.
Collenuccio 22. 50. 51. 56. 124. 162. 163.
Collier 74. 75. 76. 77. 186. 190. 191. 193. 194. 346. 568. 569. 669.
Colman, G., 78. 80. 605. 685.
Colombina 102. 698.
Comédie larmoyante 98.
Comella, D. Luciano, 296.
Commedia dell' arte 53.
Commedia erudita 58.
Commelin (Amsterd.) 109.
Commelinus, H. (Heidelb.), 266. 270. 271.
Cominus, J., 266.
Congreve, W., 80. 81. 107. 307; Love for love 296; The old batchelor 677. 679. 680.
Contessa 767.
Coocke, Th., 204. 605.
Cooper, de W., 670.
Cordella 324.
Cornacchini, D., 526.
Corneille, Pierre, 68. 69. 184; L'Illusion comique 69. 105. 619—622. 646.

Corneille, Thomas, 184.
Corrêa, Garçâo, 63.
Correggio, Niccolò da, 51.
Corvina (Bibl.) 83.
Cossa, Pietro, 110.
Coste, de, 346.
Coster, Samuel Dr. [um 1580—um 1650], 81.
Courbé 69.
Courbeville, P., 17.
Cramer, D., Prinzenraub 45.
Crapelet 129.
Crescimbeni 56. 57. 58. 132. 173.
Crowne, John, 193.
Crozet, F., 186.
Curculio 19. 82. 100. 115. 700. 712; Charakteristik u. Nachahmungen 355—365; bei Massinger 80. 361. 362.
Cybile, Gilles, 63.
Cyrano, Bergerac, 67. 102. 666.

Dacier, Mad., 73. 97. 185. 409. 736.
Dalberg, J. von, 36.
Dancourt 17.
Daniel, Pierre, 266.
Dante 21. 443.
Danz, J. T. L., 101. 256. 595.
Danzel-Guhrauer 98. 708. 745. 766.
Darbes 544.
Davies 107. 677.
Deenik 255.
Degen 91.
Dekker 677.
Delius 523.
Demanville 69.
Demophilos 250.
Denina, C., 6. 12. 57. 59.
Derenbourg 717.
Desauguers 548.
Deschamps, Eustache, 129. 130. 131.
Desnoireterres 337. 541.
Despériers, B., 65.
Despois 68. 177. 179. 181. 183. 184. 185. 208.
Destouches 71. 484; Le dissipateur 486. 487. 762; le glorieux 668. 762; le Philosophe marié 762; le tambour nocturne 486; le trésor caché 757—762.
Detharding 632.
Devrient 216.
Dezeimeris 265.
Diderot 295.
Dido, engl. Trag., 76.
Dilke 675.
Diodorus 92.
Diphilos 365. 369. 596. 723.
Ditters 487.
Dittersdorf 218.
Divizio (Dovizio), Bernardo, 56. 515; la Calandria 510—514. 520. 527.
Dobel, Dr., 87.
Dodsley 469.
Döbrentey 297.
Dolce, Catarino, la Mora 109.
Dolce, Lodovico, 57. 441. 444; il Capitano 57. 164. 608—613; la Fabritia 57. 483; il Marito 57. 163—173; il Ragazzo 57. 168. 385. 387. 388; il Ruffiano 57. 729—735.
Doletus, St., 29.
Dombart 355.
Domenichi 58; le due cortigiane 58. 441—444.
Dominique 389.
Dotteville 469.
Dottore in der ital. Komödie 102. 441.
Dousa, Joh., 325.
Dowden 568.
Dryden, John, 79. 80. 124. 173. 193. 204. 205. 206. 207. 208. 217. 228. 488; Amphitryon 80. 197—204; Sir Martin Mar-all 80. 81. 435. 439. 440.
Dumas, Alex., 181.
Dunlop, Hist. of R. l. 346. 435. 469. 566. 609. 708.
Duruyer 346.
Duméril s. Méril.
Dyce, Alex., 79. 408. 678.
Dziatzko 67. 407. 495. 496. 681. 723.

Echard, L., 75. 204. 409. 735.
Eckhof 353.
Edward VI. 186.
Einsiedel 42. 43. 44.
Elektra 92. 140.
Elisabeth von England 76.
Elvert, d', 35.
Elze, Karl, 107.
Emilia Galotti, lateinisch, 314.
Endlicher, St., 125. 616.
Enger 18.
Ennius 13. 18.
Epicharmos 13. 116. 455. 495. 577.
Epidikus 19. 58. 72. 80. 101. 115. 389. 395. 400. 440. 698. 712; Charakteristik und Nachahmungen 401—426.

Episcopius, M., 95.
Erasmus von Rotterdam 25. 33.
Ercole I. von Ferrara 50. 56. 161. 509—607.
Ersch u. Grubers Enzyklopädie 148.
Eschenburg, J. J., 14. 100.
Estienne, Charles, 65; les Abusez 517—520.
Eunuchus des Terenz 24. 51. 53. 65. 66. 69. 75. 84. 86. 92. 103. 332. 333. 616. 630. 636. 668; Änderungen desselben 43. 108. 109; gespielt in Hannover 41; in Wien 35; in Zwickau 35; in Ferrara 718; Thraso in demselben 605. 606.
Euripides 9. 12. 19. 24. 75. 92. 140.
Eusebius 15.
Euklio 7. 95. u. ö.
Ewald 717.
Eybe, Alb., 87. 88; Bacchides 435. 436; Menächmi 577—579.

Fabie, Franç., 181.
Fabricius, Bibl. lat., 124. 147.
Fabula palliata 18.
Faeneste 107.
Fairholt 675.
Falk, J. D., 42. 101. 124; Die Uhu 217—219; Amphitryon 219—226. 652.
Falstaff 7. 81. 106. 107. 222. 223. 236. 488. 614. 671—674. 741.
Falugi, Gior., 509.
Farmer 568.
Farquhar 307. 576. 577.
Feau, Charles, 174.
Fejér, Georg, 84.
Ferreira, Dr. Ant., 62; Bristo 661—663.
Fichard 40.
Fielding, H., 79. 264. 306; The intriguing chambermaid 475—477; the Miser 308—314.
Figaro 102.
Finauer 240.
Fioravanti 324.
Fioretti, Bened., 14.
Firenzuola, A., 56; I Lucidi 531—533; La Trinuzia 515.
Fleay 524. 569.
Fleckeisen, A., 115. 229. 324. 355. 426. 494. 495. 500. 595. 596. 605. 613. 616. 690. 722. 737. 746.
Fletcher und Beaumont 80. 81. 107. 678. 679.
Flögel 57. 76. 110. 488.
Florian, les jumeaux de Bergame 548. 549.
Flos, Attrebates J. du, 33.
Folz, Hans, 92.
Fontaine, la, 68. 69. 109. 729; l'Eunuque 69.
Fontanini 162. 163.
Fonteny, Jean de 658.
Fornaris, de' Fabrizio, l' Angelica 656. 657.
Fortiguerra, Niccolò, 21. 174.
Fournel 69. 101. 104. 177. 178. 290. 544. 623. 627. 665. 666.
Fournier 69.
Fracassa 416. 417. 421. 654.
Franc Archier de Baignollet 663. 664.
Franca-Trippa 101.
Franceschi Goffredo 59.
Francke, Otto, 23. 28. 29. 30. 31. 34. 44. 50. 52. 108. 240.
Francken 255. 308. 718.
Frankfurter, Barthol., 83. 84.
Franz I. 48.
Fraporta 544.
Freeman 746.
Freyesleben 25. 97. 215.
Freytag 85.
Friedrich II. von Dänemark 81. 82., der V. 700.
Friedrich III. der Weise von Sachsen 29.
Friedrich III., deutscher Kaiser 256.
Friedrich der Grosse 218.
Frischlin 33. 46. 94.
Fritz 568.
Fritzsche 427.
Fruchtbare Gesellschaft 30. 96.
Fürstenau 214.
Fuhrmann, W. D., 14. 101. 253. 295. 307. 488. 544. 668. 761. 763.
Fulvio Peregrinato Morato 52.
Furnivall 568.
Fuster 504.

Gabbrielli, A., 718.
Gadensted, Barthol., 47.
Gagliardi 549.
Gail 700.
Gaizet & Burtal 179.
Galiot du Pré 663.
Gambe, de la, 665.
Gambino d' Arezzo 129.
Gascoigne 76. 77. 333. 337.
Gasparini, Franc., 174.
Gaveaux 469.
Gay, Sophie, 700.

Gebwiler, J., 29.
Geel, Jacobus, 125.
Geiger 46.
Gelli, Giamb., 56; lo Errore 56. 383. 384; la Sporta 56. 274—280. 383.
Gellius, A., 14. 18. 66.
Genée 40. 85. 86. 638.
Genovefa 46.
Geppert 44. 205. 324. 355. 365. 401. 490. 501. 714. 722. 746. 767. 775.
Germania 35. 128.
Gérusez 181.
Gervais 763.
Gervinus 29. 30. 33. 42. 46. 85. 86. 89. 91. 92. 93. 94. 100. 229. 266. 574. 592. 638.
Geta und Byrrhia 124. 125. 126. 127. 128; französisch 129—131; italienisch 131—138.
Geta 156.
Gherardi 102. 557.
Ghistele, Corn., 81.
Giesebrecht, Wilh. von, 85.
Gifford 337. 346. 347. 348. 349. 350. 361. 390. 488. 675. 677.
Gigas, Emil, 124. 503.
Gilbert 101. 544; John 575.
Gildas 265.
Ginguené 59. 168. 170. 173. 333. 375. 395. 454. 510. 527. 685. 753.
Giraldi 51; G. Cinthio 524. 526.
Giraud, Gior., 441.
Girauld 174. 298.
Giunti s. Larivey.
Glaser 85. 524.
Gnatho 103.
Gock, A., 651. 767.
Godard 336. 337.
Goedeke 36. 38. 47. 84. 85. 86. 91. 94. 95. 100. 101. 108. 208. 229. 240. 255 321. 469. 565. 570. 638. 639. 651. 708. 767.
Goeller 255. 746. 767.
Goethe 42. 100. 106. 646. 647; Faust 356; Iphigenie 6; Wilhelm Meister 445.
Goerges 208.
Goetz 718.
Goldhagens Anthologie 736. 767.
Goldoni, C., 23. 59. 323. 324; l' amante militare 657; l' avaro 324; l' avaro fastoso 324; il geloso avaro 324; i due gemelli Veneziani 544—548. 561. 577; il geloso avaro 324; la guerra 657; Memorie 544. 546.
Gonzaga, Curzio, 526.
Gonzaga, Isabella, 22.
Gonzalez de Mendoza 59.
Gorboduc 76.
Gotter 351. 352. 353. 354.
Gottsched, J. C., 25. 26. 35. 41. 46. 47. 82. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 214. 215. 469. 486. 548. 565. 632. 633.
Gottsched, L. A. V., 486.
Gouvea, Andr., 62.
Grado, Temistocle, 59.
Graesse (Allg. Litt.) 81. 214. 386. 638.
Graetz 487.
Grand le, 17.
Grazzini, Gegner der Alten 54; la Gelosia 54; la Spiritata 55. 110; la Strega 54. 107.
Greff, Joach., 89. 90. 91. 92. 314.
Gregorovius 49. 50. 51. 52.
Grétry 185. 186.
Grevin, Jacques, 66.
Griechische Sprache 7.
Griffo da Valcapraja 510.
Grimarest 183.
Grimm, H., 639.
Grimm 85.
Groon 295.
Grootius, Hugo [1583—1645], 15. 298.
Grossmann, G. F. W., 570.
Groto Cieco d' Hadria 58; Calisto 58. 172. 173; Emilia 58. 407. 410—421. 654; Tesoro 756.
Grüner 42.
Grüninger 24.
Grüpeck 35.
Gruter 98. 266.
Gryllus, Komödie 83. 84.
Gryphius 106. 632. 638. 643—646.
Guagliardi 97.
Guarino 22. 50. 51.
Guazzesi, L., 285.
Guerente 62.
Gueudeville 74.
Guglielmi 549. 736.
Guizot 49. 177. 183. 527.
Guldberg 83.
Gulielmus Blesensis 613.
Gutzkow 229.
Guyot, Thom., 346.
Gyrowetz 487.

Hagen, E. A., 33. 314. 674.
Hagen, H., 613.
Hallbauer 577.

Lessing, G. E., 16. 19. 22. 42. 98. 99. 100. 115. 116. 185. 256. 263. 265. 314. 324. 325. 327. 351. 365. 410. 426. 465. 484. 486. 501. 595. 596. 680. 697. 698. 719. 722. 723. 736. 746. 762; junge Gelehrte 99; Minna v. Barnhelm 99.; Justin 99. 704—708; Philotas 351; der Schatz 763—767; Weiber sind Weiber 99. 742—745.
Lessing, Karl, G., 704. 742.
Leu, St. Comte, 296.
Levée 74.
Licinius 13.
Liebenberg 477. 592.
Lilly, John, 80; Endimion 81. 107. 674. 675.
Limiers, H., 14. 74. 743.
Lindau, P., 180.
Lindemann, E., 717.
Lindemann, F., 115. 324. 595. 746.
Linge 13.
Lipsius, L., 13. 351. 592. 736. 767.
Lisimbo, Oristoniano, 285.
Livius, T., 9. 92. 94.
Lobstein 48. 93.
Locher, Jac. (Philomusus), 31. 46; ludicrum drama 240—246.
Lodovico il Moro 50. 51.
Longueville 577.
Lope de Rueda 61; Engaños 522. 523; Medora 523. 661.
Lope de Vega 115.
Loredano 102; la Turca 102. 522.
Lorentz, K. W., 355.
Lorenz 78. 106. 444. 454. 595. 605. 606. 633. 690.
Lotheissen 10. 50. 64. 66. 67. 68. 102. 104. 105. 108. 177. 181. 183. 289. 292. 295. 406. 622. 629. 666.
Lucas, Hipp., 184. 185. 286. 346. 421. 440. 541. 566. 619. 665. 674; die Wolken des Aristophanes 73.
Lucchetti, E., da Cività nuova 540.
Lucian 92.
Ludwig XIV. 73. 178. 180. 184. 203. 229.
Lugans de S. Geal, Guillaume 13.
Lupi, Fr. Pisano, 541.
Luscius 13.
Luther 32. 33. 95. 96. 732.
Lutheraner in der ital. Komödie 732. 733.
Lycosthenes Psellionorus Andropediacus s. Spangenberg.
Lymberger 30. 92.
Lymberger, Wilh., 97.
Lynker 108. 109.

Macedo, Joaquim Manoel de, 663.
Machiavelli 56. 274. 385. 387; Clizia 56. 375—383. 793; Mandragola 168.
Madalwinus 265.
Maffei, Gius., 173.
Maggi, C. M., 285.
Magnin, Ch., 19. 20. 21. 84. 124. 266.
Mahelot, Laurent, 177.
Mahrenholtz 26. 67. 68. 179. 181. 183. 290. 291. 296. 306. 406. 407. 438. 466.
Mai, Angelo, 125. 126. 394.
Mailhol 296.
Mally, F. K., 651.
Malmström 717.
Manningham 523.
Marcoureau de Brécourt 68.
Mareschal 67; Capitan Matamore 622—628; le Railleur 628—629.
Mariana 60.
Marmier 82.
Marolles, Mich., 73.
Marston 80.
Martial 77. 111. 208.
Martinus, Balticus, 30. 37.
Martius 115.
Mascarille 102. 406.
Massinger 80; a new way to pay old debts 337; a very woman 361. 362.
Matthias Corvinus 83.
Matthieu de Vendôme 124. 125. 129. 613. 616.
Maximilian I., Kurfürst von Baiern, 31.
Medici, Lorenzino de', 56. 66. 67. 279. 286; l'Aridosia 280—285. 483.
Meissner, J., 642.
Meister, Mich., 30. 96.
Melanthon 14. 23. 26. 33. 46.
Menaechmi 53. 56. 60. 61. 67. 69. 70. 71. 72. 78. 82. 86. 88. 92. 93. 94. 100. 117. 181. 332. 389. 608. 611. 709. 714; Charakteristik und Nachahmungen 490—595; viel gespielt 108; in Ferrara 50. 51; in München 37; in Nürnberg 40; in Rom 52.
Menander 14. 17. 55. 66. 275. 455. 462. 574. 596. 737.
Menekin, Mailänderfigur, 503. 509.
Mentzel, Elisabeth, 34.

Mercator 16. 58. 81. 389. 426. 710; Charakteristik und Nachahmungen 680—690.
Mercier 4.
Méril, Éd. du, 21. 84. 124. 265. 616.
Mérimée, Prosper, 108. 174.
Merula, A., 19.
Meschinot, Jean, 174.
Mesmes, de, 336. 337.
Metastasio 161.
Metel, le, s. Boisrobert.
Meurer 286.
Meurice, P., 674.
Meyer, Maurice, 265.
Michaelis, Ad., 265.
Middleton 80; No wit like a woman's 408. 409.
Milari, Graf v., 324.
Miles gloriosus 7. 16. 51. 57. 60. 61. 62. 65. 67. 69. 72. 78. 79. 81. 82. 100. 101. 103. 104. 106. 107. 120. 252. 389. 416. 417. 421. 503. 515. 697. 702; Charakteristik und Nachahmungen 595 — 680; Name und Entwickelung 104 ff.; in Prag gespielt 36; von Melanthon 14. 24. 34.
Mirabeau 23.
Mitternachts, S., Unglückliche Soldat 17.
Modrý 36.
Moland 116. 124. 174. 177. 179. 181. 183. 185. 202. 663.
Molière 19. 23. 26 64. 67. 68. 71. 72. 78. 80. 101. 102. 104. 116. 124. 128. 154. 161. 173. 177. 193. 198. 201. 202. 203. 205. 206. 207. 208. 217. 225. 226. 228. 229. 263. 266. 274. 276. 277. 279. 286. 289. 290. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 314. 317. 321. 322. 323. 324. 469. 484. 493. 554. 560. 566. 685. 766; l'amour médicin 666; Amphitryon 64. 67. 179—185; l'Avare 64. 67. 78. 290. 291—297; le Bourgeois gentilhomme 68; le Dépit amoureux 80; l'École des femmes 68; l'École des maris 67. 68. 80; l'Étourdi 365. 406. 435. 440. 708; les femmes savantes 68; les fourberies de Scapin 67. 406. 407. 666; le Misanthrope 307; Pourceaugnac 67; Sganarelle 672.
Moliériste, le, 181. 184. 185. 193. 208. 297. 306.
Monchesnay 185.
Mondore 652.
Monnier, le, 74.
Montaiglon, Anatole de, 125.
Montaigne 8. 15. 28. 48. 62.
Monteiro 147.
Montemayor 61; la Diana enamorada 522.
Montfleury 67. 69. 71; Comédien poète 462—465.
Montmaur 103.
Monval, G., 41. 290. 622.
Moratin 146. 296. 503. 504.
Morgann, M., 672.
Moritz von Hessen 95. 108.
Mostellaria 44. 56. 57. 58. 66. 69. 70. 71. 72. 78. 79. 80. 82. 84. 101. 102. 120. 191. 192. 280. 286. 287. 499. 718; Charakteristik u. Nachahmungen 444—490. 753. 755. 762.
Movers, F. C., 717.
Müling, J. A., 28.
Müller 41; Ad. (ed. Aristoph.) 106; Adam, H., 226; C. F. W. 18; C. O. 116; C. W. 125; Joh. Aug. 39; Lucian 613. 614.
Münchhausen 640.
Munday, A., 80. 190. 346.
Muralt 306.
Muratori 50. 51. 162. 509.
Muret 62.
Murmelius 34.
Murphy 81; The Citizen 685.
Musaeus 92.
Muschler 91.
Mussa, Joh., 126.
Mylius, C. H. S., 317. 407.

Naevius 13. 18. 690.
Nagel, H., 617. 619.
Nardi, Jac., 56.
Nash 347.
Naudet 17. 74. 117. 185.
Neander, Mich., 31.
Nekromant 165. u. ö.
Neuber 100. 296.
Nevyle, Alex., 74.
Newman, Andr., 75.
Nibelungen 7.
Niccolini 549.
Nichols, J., 569.
Niemeyer 43.
Nikolaus von Trier 19.
Nineusis 60.
Noble le, Eustache 557—559.
Nodier, Ch., 9.
Nokes 440.
Norrmann 321.
North (Plutarch) 8.
Notker, Labeo, 85.
Nuce, Th., 74.

Nuitter 186.
Nydhart, Hans, 35. 85.

Odet de Turnèbe (Tournebu) 103; Les Contens 664.
Oehlenschläger 592–594.
Oliva, Fernan Perez de, 60. 124. 140—145. 508.
Opitz 98.
Orbarius 20.
Orelli 265.
Orlando 324.
Orlando di Lasso 652.
Osann, F., 117. 124. 125. 128. 271.
Osius, Hieronymus, 24. 38.
Osthelder 767.
Otto der Grosse 85.
Otto, Pfalzgraf, 94.
Otway, Thomas, 407.
Ovid 57. 60. 64. 77. 81. 92. 172. 614.
Oxenford, John, 208.
Ozell 207.

Pädagog in der Komödie 102. 427. 434. 441. 511. 655. u. ö.
Paisiello 487.
Palaprat 109. 668.
Palissot 566. 567.
Palm 38. 40. 46. 94. 98. 102.
Panzers Annalen 86. 88.
Paolo Cortese 240.
Parabase im Curculio 357.
Parasit 69. 103. 606. 655. 714. u. ö.
Pareus 88. 98. 256. 266.
Parfaict 67. 69. 109. 337. 462.
Pariati 59. 173. 174.
Paris, Paulin, 129.
Parmindo 409.
Parnell, Thom., 76.
Parolles 107. 673. 674. 676.
Passano 132.
Passerota 444.
Patrick 75.
Patzke 97.
Paul II. 21; Paul III. 51.
Pedant in der Komödie 102; seine Sprache 103.
Pedro der Grausame 59.
Peiper 21. 267.
Pélisson 73.
Pellegrini 179.
Pellicer 61.
Pentio da Lecco 509.
Perez Antonio u. Gonzalo 503.
Perluigi, Donini, 59.
Persa 72. 710; Charakteristik und Nachahmungen 719—722.
Perticari, G., 51.
Pertz, G. H., 126.
Peter der Grosse v. Russland 184.
Peterborough, Abt v., 74.
Petrarca 427.
Peys, Abr., 184.
Pfaff 27. 30.
Pfeifer 128.
Philemon 17. 462. 681.
Philipp II. v. Spanien 138. 503.
Philippo Publio Mantovanos Komödie Formicone 8.
Philomusus s. Locher.
Piareta, P., 174.
Phoenissen, engl., 75.
Phormio des Terenz 24. 28. 34. 51. 67. 72. 75. 407; gespielt in Ferrara 52; Hannover 41; Lüttich 38.
Pianelli 544.
Picard 567.
Pickelhäring 102.
Pinheiro, J. C., 661.
Pistol 107. 673.
Plautus, T. M., sein Leben und Name 12; im Urteile der Alten 13. 14; der Späteren 15; seine Stoffe 16. 17; sein Einfluss auf die Bühne 18. 19; im Mittelalter 21; seine Technik 22; weniger gelesen als Terenz 23—30; seine Komödien nachgeahmt 115—777; dramatisch bearbeitet 110. 111. 421–426; aufgeführt in Basel 39; Bunzlau 40; Coburg 39; Ingolstadt 39; Königsberg 38; München 37; Olmütz 35; Prag 36; Regensburg 38; Strassburg 39; Wien 35; in Italien 50. 59; in Rom 240; Greenwich 76; St. Louis 44; Cambridge 76. 307.
Plinius 92.
Plümicke 85.
Pluismer 297.
Plutarch 23. 92.
Poenulus 16. 57. 71. 101. 409. 482. 483. 595; Charakteristik und Nachahmungen 714—719; veranlasst Dialektdichtungen 109. 409. 718; Prolog hierzu 115. 715; aufgeführt auf dem Kapitol 53; in Ferrara 718.
Pogianus, Julius, 52.
Poins 672. 673.
Pol, Nik., 38.
Poliziano, Angelo, 52. 116.
Pombal 63.
Pomponius, Laetus, 22. 50. 52. 240.
Poner, Jos., 95.

Pope 6. 216. 307.
Porta della (dalla) 80. 191. 654; la Carbonaria 713. 714; fantesca 388. 389. 522. 654. 708; I fratelli simili 544; I duoi fratelli rivali 540; Olimpia 168. 521. 522. 655. 708—713; la Trappolaria 654. 708—713.
Poseidippos 495.
Pozzi 52.
Prantl, Karl von, 26.
Prato da Domenico 132. 137.
Preller 148.
Prestes, Ant., 146. 147.
Prévost, Abbé, 73.
Price 74.
Prölss, Rob., 22. 30. 31. 48. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 102. 103. 108. 110. 173. 280. 323. 333. 483. 514. 517. 544. 638. 639. 656.
Propertius 77.
Prospero 51.
Proverbes, la comédie des, 667.
Prudentius, Clemens, 19. 20.
Prüss 24.
Prutz, Rob., 16. 44. 82. 83. 297. 477. 482. 632. 633. 636. 637. 646. 700.
Prynne 77.
Pseudolus 34. 56. 70. 71. 72. 82. 99. 340. 389. 722; Charakteristik und Nachahmungen 690—714.
Pulcinella 101.
Purcell, Hein., 198.
Pyrgopolinices 81. 105. 417. 421. 645. 646. u. ö. (s. Miles).

Quadrio 53. 132. 274. 510. 526.
Querolus 56. 125. 255. 265—270. 280. 322. 614.
Queux de St. Hilaire 129. 130. 131.
Quicherat 265.
Quijote, Don, 104.
Quinault, Phil., 69. 435; l'amant indiscret 437—440.
Quintilian 14.
Quinziano Stoa. 48.

Rabelais 7. 8. 62. 259.
Racine 407. 462.
Raguenet 179.
Rahbek 482. 700.
Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla 489.
Ramsay 444.
Ranke 51. 52. 53.
Rapp, M., 16. 61. 68. 79. 80. 81. 101. 117. 176. 179. 181. 190. 191. 230. 256. 258. 262. 307. 325. 329. 331. 355. 356. 360. 361. 365. 390. 392. 395. 401. 405. 408. 409. 426. 441. 445. 469. 475. 488. 490. 502. 509. 547. 565. 574. 575. 576. 600. 604. 670. 674. 677. 682. 683. 684. 690. 715. 716. 719. 720. 722. 724. 726. 736. 737. 745. 746. 750. 753. 767. 768. 771.
Raspe, R. E., 640.
Rastoul, Ant., 296.
Raumer 29. 30. 31. 46. 49. 733.
Razzi, G., la Balia 168.
Rebhun, P., 47.
Redi 735.
Regnard 67. 69. 70. 71. 79. 289. 475. 482. 567. 575. 577. 762; les folies amoureuses 389; les Ménechmes 70. 547. 559—566; le Retour imprévu 70. 465—469; la Sérénade 70. 698—700.
Reichard 37.
Reinhardstoettner 141. 146.
Reinhardt 681.
Reitlinger 38.
Reiz 722.
Renaissance in Deutschland und Italien 48. 49.
Reuchlin 33. 36. 46.
Rezabal y Ugarte 140.
Rhenius, Joh., 30. 97.
Rhinton 116.
Rhodigino, Giancarli, 544.
Riccius, St., 91. 95.
Riccoboni 55. 57. 58. 102. 106. 108. 110. 164. 173. 239. 240. 252. 375. 407. 410. 441. 526. 538. 540. 541. 544. 617. 658. 753.
Riccoboni, Hel. Balletti, 72. 736; le naufrage heureux 736.
Riche, Barnab., 523. 524.
Richter, E. J., 229. 255.
Ricklefs 767.
Riedel, E., 45.
Riese, A., 596.
Rigault 10. 11. 64. 292. 307.
Rigutini 59.
Ristgräff 87.
Ritschl 12. 17. 19. 98. 99. 116. 239. 256. 391. 426. 427. 434. 444. 462. 495. 502. 596. 690. 718. 719. 738. 746.
Rittershuis 266. 270.
Rockinger 94.
Röderer 181.
Roger de Rabutin 185.

Roi 698.
Roister Doister 77. 81. 103. 107. 669–671.
Rojas y Zorrilla 323.
Rollenhagen, G., 33.
Romanus, Frz., 42.
Romberg 136.
Romeijn 690.
Ronsard 387.
Roscher, W. H., 116.
Roscoe 50. 308.
Rosenblüt 92.
Rost 229. 355. 401. 444. 680. 708. 719.
Roth, Frd., 9.
Rotrou 67. 124. 502. 527; Amphitryon 174—177. 179. 182. 183. Clarice 527; Captifs 339—346; Ménechmes 549—554. 575.
Roy, le, 70. 71. 346.
Rudens 22. 57. 72. 389. 744; Charakteristik und Nachahmungen 722—737; Prolog 115; gespielt in St. Louis 44. 45. 735. 736.
Rudolf v. Ems (Barlaam) 128.
Rümelin, G. 575.
Ruth 51. 53. 56. 59. 103. 162. 163. 168. 169. 173. 333. 375. 383. 395. 406. 454. 483. 503. 510. 527. 531. 653. 656. 685. 753.
Rutini 324.
Ruzzante s. Beolco.

Sá de Miranda 62.
Sabinus, Franc. Flor., 14.
Sachs, Hans, 46. 92. 93. 592; Menächmi 579—584.
Saci le Maître 27. 28.
Saegelken 294.
Saint-Gelais 65.
Sainte-Beuve 15. 23. 28. 67. 73. 346. 769.
Salas Gonzales, de, 61.
Salvador, D. Constanzo 146.
Salvini, A. M., 131.
Salzmann 101. 649. 773.
Sambucus 83.
Samosch 793.
Sanchez 60.
Sand 56. 101. 103. 104. 105. 246. 247. 250. 406. 652. 658. 665.
Sansovino 53.
Santilla, Marquis v., 59.
Santos, Diez Gonzales, 61. 146.
Sapidus, Joh. (Anabion), 45.
Saraceni 52.
Sardeoni, Bern., 56.
Sardi, G., 608.
Sardi 324.
Sauppe 204.
Savi 324.
Scala, Flaminio, 400. 541. 542. 543. 652. 671.
Scaliger, Jos., 14.
Scapin 101. 102. 406. 698. 699. 700; les fourberies de Sc. 58. 67. 406. 407.
Scaramouche 102. 406.
Scarron 67. 322. 665.
Schack, Fdr. Graf, 60. 61. 138. 140. 145. 321. 504. 523.
Schack (Komponist) 487.
Schaeferlein 92.
Schartenmeyer 220.
Scheffler 672.
Scheltz 295.
Schenk, Mart., 30. 96.
Scherer, Wilhelm, 89. 91.
Schiller, Fdr., Don Carlos 483; Neffe als Onkel 567; Räuber 577; Spätere Dramen 6. Tell, W., 10.
Schirach 100. 314.
Schlager 35.
Schlegel, A. W. v., 16. 42. 49. 256. 291. 295. 502. 575. 677.
Schleich, Martin, 483.
Schmidt, Ch. (Hist. Als.), 24. 28. 31. 47. 85.
Schmidt, Erich, 99.
Schmidt, K., 39. 52.
Schmidt, Mor., 22.
Schmidt, Biogr. 708.
Schneeberger, Hier., 10.
Schneider, C. E., 722.
Schneider, J., 22.
Schnorrs Archiv 10. 37. 40. 46. 47. 85. 99. 208. 214. 351. 766. u. ö.
Schoch, Georg, 214.
Scholl, G. u. F., 87.
Schonaeus 26. 34. 46. 72; sein Tobäus 34. 46.
Schreiber, H., 31.
Schröder 17; J. F. 31. 47. 240; (Schauspieler) 354. 633.
Schücking, Levin, 110.
Schütze, J. F., 296.
Schultz, Frd., 17. 116.
Schulz 101.
Schwab, G., 329.
Schwabe 494. 500.
Schwarz 33.
Schweiger 19. 74. 83. 95. 298. 299. 346. 651. 743.
Schweitzer 184. 185. 296. 297.
Scott, Walter, 197. 203. 204. 440.

Scribe, Eug., 483.
Scudéry 541.
Secchi (Secco), gl' inganni 524—526. 543; l'interesse 525.
Sédaine 72. 184.
Sedulius 124.
Seldner 98. 99. 351.
Sellori, Mauro, 174.
Seneka 9. 24. 32. 34. 38. 41. 49. 57. 60. 61. 74. 77. 92. 99. 138. 146. 214.
Seuffert 46.
Seydelmann 746.
Seyffert, O., 690.
Seyler 351. 352. 353.
Sforza d(egli) Oddi 527. 559.
Shadwell 79. 80. 264. 380; the Miser 306.
Shakespeare 76. 88. 502. 717. 722; Verhältnis zu den Alten 23. 78; All 's well that ends well 673; Comedy of Errors 6. 78. 181. 334. 500. 523. 547. 568. 569. 570—576. 577. 591; Hamlet 77; King Henry IV (Falstaff) 81. 106. 107. 223. 671—674; King Lear 745; Love's Labour's Lost 646. 674; Merry wives 78. 673; Othello 203. 745; Pericles 232. 736; Taming of a shrew 78. 333; Tempest 736; Twelfth night 523. 524; a Winter's Tale 524; Shylock im Merchant of Venice 450.
Shaw 76.
Sibour, R., 65.
Sierke 99. 763.
Sigismund 256.
Signorelli 51. 541.
Silva da, José, 63. 124. 155—161. 197.
Simai, Chr., 297.
Simes, James, 98.
Simonde de Sismondi 63. 155. 321. 510.
Simpson, R., 568.
Simrock 522. 524. 574. 576.
Sixtus IV, 52.
Skelton 77.
Sklavenrolle, ihre Entwickelung 7. 101. 102. 406. 698. u. ö.
Sloman 746.
Soldatenrolle 360. 361. 433. u. ö.; s. auch Miles.
Sommer, E., 74. 174. 346. 365. 389. 440. 487. 557. 565. 667. 719. 729. 762.
Sommerbrodt 715.
Sonnenburg 490.
Sonnenschein 324.
Sophokles 9. 12. 40. 80. 140.
Sophron 737.
Sorrentino, Cesare, 444.
Soubrette (Philematium) 102.
Sousa, Mejia, 323.
Spangenberg, Cyriacus u. Wolfahrt 208.
Spanische Sprache in portug. Lustspielen 150.
Spavento 104. 652. 657—661.
Spezzafer 104. 652. 653.
Spengel, And., 490. 493 500. 501. 746. 767.
Stahr, Adolf, 98. 99.
Stampa 285.
Stapfer, P., 78. 549. 566. 569. 576. 672.
Steele, Rich., 307; The tender husband 484. 307.
Steffens 314—317.
Steinhoff, R., 18. 20. 117. 120. 174. 229. 482. 577.
Stellato, L., 729.
Stichus 99; Charakteristik und Nachahmungen 737-746.
Stiefel, Dr., 18. 490. 496. 502. 503. 509. 514. 520. 544. 547.
Stöber 100. 351.
Storck, Wilh., 146. 147. 148. 153.
Strassburger Studien 208.
Straumer 29.
Strnadt, Jac., 36.
Strobilus der Aulularia 258.
Strodtmann 98. 99.
Strozza, Tito, 162.
Strozzi 174.
Stubenvoll, Dr., 40.
Studemund 18. 681. 767.
Studley, J., 74.
Sturm 24. 31. 38.
Sturz, P. Helf., 592.
Sulzer 11. 54. 122. 133. 174. 253. 285. 295. 314. 346. 441. 449. 708. 714. 736. 738. 767.

Tacitus 9.
Taille, Jean de la, 165.
Taine, H., 74. 202. 307. 675.
Tarbé, P., 129.
Tarentino Secondo 653.
Taschereau 295.
Tellez 323.
Teive, Diogo, de 62.
Terentius, P., sein Leben 12; bekämpft 20. 630; mehr gelesen als Plautus 23—28; seine Vorzüge Plautus gegenüber 28—30; auf-

geführt in Basel 39; Breslau 38; Bunzlau 40; Hannover 41; Kassel 39. 40; Königsberg 38; Löwen 36; Lüttich 38; München 40; Nördlingen 37; Nürnberg 40; Regensburg 38; Weimar 42; Wien 35; Zwickau 35. 36; Italien 50; Oxford 76; Salamanca 61.
Terentius Christianus, 25.
Teuffel, S. W. S., 12. 14. 17. 18. 19. 115. 116. 124. 229. 255. 256. 265. 266. 325. 355. 357. 360. 365. 369. 374. 391. 392. 394. 401. 426. 427. 444. 462. 495. 500. 502. 588. 595. 596. 605. 690. 697. 714. 716. 719. 722. 723. 724. 738. 746. 767. 768.
Theokritos 737.
Theophrast 98.
Thersytes, interlude 668. 669.
Thornton, Bonnel, 81. 198. 203. 216. 263.
Thraso 16. 81. 82. 92. 107. 219. 421. 605. 606. 632. 668. 670; lat. Gedicht 613—616.
Thümmel 107. 673.
Thura, Alb., 81. 83.
Thyestes des Seneka 24. 74; in Wien gespielt 35.
Tibullus 77.
Ticknor 60. 61. 141. 146. 321. 323. 504. 523. 661.
Tieck 100. 253. 317. 351. 362. 390. 568. 648. 722. 773.
Timon, a play 79.
Timoneda, Juan de, 61. 502; los Menecmos 504—509.
Tiraboschi 50. 51. 59. 162. 164. 240. 285. 369. 441. 451. 608.
Tittmann 106. 108. 638. 639. 640. 646.
Toldi 84. 92.
Tomek Wladiwoj 31.
Tomki(n)s 80. 191—193. 263. 264. 488.
Torelli 177. 714.
Toretti 544.
Torres Naharro 61.
Tortoli 252. 510. 534.
Toulmin-Smith 76.
Trabea 13.
Tracy, de, 9.
Tralage 64. 68.
Trambusti 59.
Trautmann, Dr. Karl, 37. 40. 214. 642.
Trinummus 24. 34. 58. 71. 72. 78. 99. 100. 120. 191. 193. 228. 256. 484. 708; Charakteristik und Nachahmungen 746—768. 532. 538; gespielt in München 37; in Ferrara 718.
Trissino 56; I Simillimi 527—531.
Tristan l'Hermite 69. 103. 104.
Tritto 549.
Trojano Massimo 652.
Trotzendorf 30.
Truculentus 16. 100. 595. 690. 722; Charakteristik und Nachahmungen 767—777; im Timon 79.
Tugend und Liebesstreit, Freudenspiel 524.
Turpilius 13.
Tweelingen, de gelyke 541.
Tyrell, R. J., 595.
Tysdale, J., 668.
Tzschimmer, Gabr., 215.

Udall 76. 77. 81. 669—671.
Ulrici 568. 575.
Upton 390.
Ussing 12. 14. 17. 81. 98. 174. 240. 252. 274. 291. 295. 324. 346. 406. 410. 435. 454. 461. 469. 475. 482. 484. 503. 566. 605. 609. 632. 665. 704. 798.

Vacquerie, Parolles 674.
Vahlen 116. 490.
Valencia, Juan de, 60.
Valerius, Maximus, 92.
Valet 7.
Vallauri 255. 595. 746.
Valville 469.
Vanbrugh 307.
Vapereau 173. 186.
Varchi, Bened., 58; la Suocera 108.
Varnhagen 155.
Varro, M. T., 14. 21. 24.
Vecchi, Orazio, 653.
Vérard, Ant. de, 63.
Vergil 8. 10. 32. 57. 92.
Verucci, Vergilio; il servo astuto 656. 698.
Verwaijen 115.
Vice 668. 670.
Vicente, Gil, 61. 146. 152. 154.
Vidularia 18. 723.
Vilaragut, M. A., 60.
Villa, Teod. Aug., 362.
Villalobos 15. 60. 124. 138. 139. 140. 145.
Villon, F., 663.
Vincioli, Giacinto, 510.
Vinet, A., 184.

Visé, de, 184.
Vissering 490.
Vitalis Blesensis 124. 125. 126. 129. 613. 616; Aulularia 270—274. 614.
Voigt 19.
Voisenon 75. 172. 337. 736; l'heureuse ressemblance 337. 338.
Volkert 736.
Voltaire 28. 116. 184. 218. 219. 577.
Vondel [1587—1679] 299.
Voss' Homer 6.
Vossius 28.
Vries, M. de, 298. 303. 304. 305.
Vulcatius Sedigitus 12. 13. 116. 495.

Wachler 646.
Wachsmuth 31. 53.
Wagner, Wilh., 255. 258. 263. 265. 293. 490. 746. 767.
Walther, Rud., 45.
Ward 74. 77. 84. 85. 103. 107. 266. 333. 337. 517. 569.
Warner, William, 568. 569. 570.
Warton 48. 53. 74. 76. 77. 84. 124. 569.
Webbe, Dr., 75.
Weber, E. W. Dr., 42. 296.
Weinhold 100. 320. 321. 351. 646. 647. 648. 773.
Weise, Christian, 98. 102.
Weise, C. H., 255. 365. 390. 401. 414, 502. 680.
Welcker 117.
Weller, Annalen 93. 94. 215.
Wendell, Hening, 83.
Wernsdorf 266.
Westerbaen 81.
Westermayer 48. 111.
Wex 717.
Whalley 349. 350. 675.
White, Thom., 670.
Wiedeburg 767.
Wieland 100.
Wieseler 116.
Wilhelm V. von Baiern 652.
Will 40.
Wille 401.
Wimpheling 31. 47.
Winckelmann 116.
Windischmann 390. 490.
Winter, Dr., 124.
Wirsung, Chr., 89.
Wiskowatoff 47.
Wislicenus 575.
Witz 35.
Wolf, Adolf, 61. 523.
Wolf, Ferd, 63. 155. 160. 161. 663.
Wolff, O. L. B., 674.
Wolff, P. A., 107.
Wolfrom, A., 763.
Woodward 207.
Wortley, Montague, 216.
Wright, Thom., 125. 128.
Würthmann 652.
Wycherley 306. 307.

Xenophon 92.
Ximeno 504.

Yelverton 76.

Zanni 101. 102.
Zapf 46. 88. 241.
Zayas, Maria de, 322.
Zell 46.
Zenckfrey (Zenckert) 95. 314.
Zschocke 296.
Zwingli 36.
Zzámboki 83.

Corrigenda.

Unbedeutende Druckfehler, wie fehlende Kommata (z. B. S. 62, Z. 25 v. u.; S. 185, Z. 5 v. o.), unrichtige Accente u. dgl. möge der Leser gefälligst verbessern; desgleichen einige ein paarmal falsch geschriebene Namen, wie Balletti (S. 72), Lecocq (S. 103), Boieldieu (S. 483), Chasles (S. 836), Desnoireterres (S. 837), Fuhrmann (S. 544), Halliwell (S. 80), Kurz (S. 84. 92), Ménechmes (S. 544), deren richtige Orthographie das Register bietet. Ausserdem ist zu korrigieren S. 22, Z. 20 v. o. Colenuccio in Collenuccio; S. 30, Z. 15 v. o. Im selben Jahre in In denselben Jahren (1623); S. 37, Z. 19 v. u. zahlt in zalt; Z. 16 v. u. Sme in Jme; Z. 15 u. 11 v. u. gabriele in gabriein; Z. 13 v. u. Err in Er, V und in Vnnd; S. 48, Z. 15 v. o. exercice in exercise; S. 174, Z. 12 v. o. Busquet II in Brusquet II; S. 191, Z. 18 v. o. wigard in wizard; S. 208, Z. 13 v. u. Thorton's in Thornton's; S. 204, Z. 19 v. u. fort in for; S. 240, Z. 19 v. o. rugosoque in rugoseque; S. 285, Z. 12 v. o. machten in machen; S. 523, Z. 9 v. u. Bernabe in Barnabe; Z. 11 v. u. Gentlewoman in Gentlewomen. — Zu S. 881 ist zu vergleichen: S. Samosch, Machiavelli als Komödiendichter. Minden 1885. 8. 12 ff.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Verlag von **Wilhelm Friedrich** in Leipzig.

Aufgenommen und komplett sind in der Kollektion:

Geschichte der Weltlitteratur

in Einzeldarstellungen:

Geschichte der französischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von Dr. Eduard Engel. br. M. 7.50, eleg. geb. M. 9.—.

Geschichte der polnischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von H. Nitschmann. br. M. 7.50, eleg. geb. M. 9.—.

Geschichte der italienischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von C. M. Sauer. br. M. 9.—, eleg. geb. M. 10.50.

Geschichte der englischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von Dr. Eduard Engel. br. M. 10.—, eleg. geb. M. 11.50.

Geschichte der deutschen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von Dr. Franz Hirsch. 3 Bände. br. M. 24.50, eleg. geb. M. 29.—.

Geschichte der neugriechischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit von A. R. Rangabé und Daniel Sanders. br. M. 3.—, eleg. geb. M. 4.20.

Unter der Presse befinden sich:

Geschichte der altgriechischen Litteratur von Dr. Ferd. Bender.

Geschichte der russischen Litteratur von Alexander von Reinholdt.

Geschichte der skandinavischen Litteratur von Dr. Ph. Schweitzer.

Geschichte der niederländischen Litteratur von F. von Hellwald und L. Schneider.

Geschichte der ungarischen Litteratur von Dr. G. Heinrich.

Geschichte der armenischen Litteratur von Arthur Leist.

Geschichte der spanischen Litteratur von Dr. Gustav Diercks.

Weitere Bände sind in Vorbereitung!

Plautus.

Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele.

Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte

Carl von Reinhardstoettner.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Friedrich.
K. Hofbuchhändler.
1886.